ALEXANDRU BALACI

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

Primul în ordine cronologică dintre marii poeţi ai literaturii Europei Occidentale, unul dintre cei mai mari poeţi ai tuturor timpurilor este florentinul Dante Alighieri.

În prefaţa la ediţia italiană din 1893 a Manifestului Comunist, Friedrich Engels scria: „*prima naţiune capitalistă a fost Italia*. *Sfârşitul Evului Mediu feudal*, *apariţia erei capitaliste moderne poartă pecetea unei gigantice figuri*: *italianul Dante*: *ultimul poet al Evului Mediu şi totodată primul poet al timpurilor moderne*".

Caracterizarea sintetică a lui Engels îl defineşte magistral pe Dante Alighieri ca pe un poet aflat la hotarul dintre două mari epoci istorice. Ea dezvăluie în felul acesta esenţa, plină de contradicţii, a creaţiunii artistice dantești şi dă în acelaşi timp o strălucită explicare a condiţiilor istorice speciale în mijlocul cărora a apărut şi s-a dezvoltat marele poet italian.

Italia poate fi considerată drept cea mai înaintată ţară a Evului Mediu european. Situaţia ei geografică deosebit de favorabilă, în centrul Mării Mediterane, i-a asigurat de timpuriu o puternică dezvoltare a comerţului şi a schimburilor. Rapida dezvoltare a meseriilor, strânsele legături comerciale cu Orientul sau cu ţările din Apusul Europei au dus la imediata şi splendida înflorire a unor centre italiene, care, cele dintâi în Europa, s-au eliberat de tirania seniorilor feudali, formând între secolele XI-XII oraşele-state: comunele, cu o formă de guvernământ republicană. Formal, aceste republici italiene recunoşteau tutela papei ori a împăratului german. În realitate ele izbutiseră să-şi asigure o deplină independenţă politică.

Republicile, comunele libere ale Italiei, devin centre de economie capitalistă, fapt care va avea drept urmare destrămarea parţială a feudalismului şi eliberarea iobagilor. Marx scrie*: „În Italia*, *unde producţia capitalistă s-a dezvoltat mai devreme ca în alte ţări*, *tot mai devreme s-au desfiinţat şi raporturile de iobăgie*. *Iobagul s-a eliberat aci mai înainte de a fi izbutit să-şi asigure dreptul asupra pământului*. *De aceea eliberarea îl preface îndată într-un proletar care imediat îşi găseşte stăpâni noi în oraşe*".

Eliberarea iobagilor a fost determinată de nevoia industriei în dezvoltare, care în Florenţa a luat în secolele acestea formele tipice ale industriei manufacturiere.

Rapida dezvoltare a Florenţei se datorează nu atât de mult comerţului (cazul Veneţiei sau al Genovei), cât mai ales dezvoltării industriei şi băncilor.

Încă din secolul XII, florentinii luau parte la importante afaceri bancare în folosul Curiei Papale. Ei erau aceia care colectau în întreaga Europă toate veniturile (atât de variate şi de importante) ale papilor. Operaţiile acestea au făcut ca în secolul al XIV-lea Florenţa să devină cel mai important centru financiar din Europa. Această afirmaţie este demonstrată de amploarea operaţiunilor efectuate de bancherii florentini. Astfel, Eduard al III-lea al Angliei a început pregătirile războiului care avea să dureze 100 de ani, împrumutând sume uriaşe de la faimoasele firme florentine, Bardi şi Peruzzi. El a refuzat mai târziu să plătească datoria contractată, dar faptul acesta, deşi a dus la falimentul respectivelor firme, nu a putut zdruncina importanţa Florenţei ca centru european al operaţiunilor bancare. Despre bancherul florentin spunea papa Bonifaciu al VIII-lea că este un al cincilea element, nu mai puţin existent şi util decât aerul, focul, apa şi pământul.

În acelaşi timp Florenţa era cel mai important centru industrial italian. În special s-a dezvoltat aci industria ţesăturilor, a postavurilor.

Începând din secolul XIII-XIV, în Florenţa se trece de la mica producţie meşteşugărească la o industrie construită pe baze capitaliste. Se observă din ce în ce mai mult crescând reunirea grupurilor de muncitori în aceleaşi clădiri mari, ateliere, se observă din ce în ce mai mult creşterea exploatării micilor meseriaşi de către patronii manufacturilor. Un rol deosebit de important îl jucau în acest proces breslele sau corporaţiile. Muncitorii din marile ateliere manufacturiere capitaliste precum şi micii meseriaşi nu erau uniţi în nicio breaslă. Vegheau la aceasta cu multă atenţie aşa-zisele bresle superioare (*am maggiori*). Din aceste bresle făceau parte bancherii, industriaşii proprietari ai marilor ateliere, marii negustori, reprezentanţii profesiunilor intelectuale (medicii, notarii etc). Aceste bresle mai erau cunoscute şi sub denumirea de „poporul gras" (*popolo grasso*). *O* altă categorie o formau aşa-zisele bresle minore sau „poporul mărunt" (*popolo minuto*). Făceau parte din aceste bresle reprezentanţii unor îndeletniciri meşteşugăreşti (fierari, zidari, cizmari etc).

Muncitorii şi micii meseriaşi neorganizaţi în bresle erau

exploataţi de reprezentanţii breslelor superioare şi efectuau cele mai grele operaţiuni din industria textilelor. În special dărăcitorii de lână sufereau mult de pe urma condiţiilor de mizerie în care munceau şi trăiau. Ei aveau la Florenţa porecla de *ciompi*, denumire care avea să devină mai târziu vestită prin cunoscuta răscoală a acestor exploataţi împotriva regimului politic florentin.

În tot cursul secolelor XIII şi XIV în Florenţa s-a dat o puternică luptă de clasă. În secolul XIII, conducerea treburilor publice ale oraşului se afla în mâinile membrilor patriciatului, format din nobili cunoscuţi sub denumirea de *grandi* sau magnaţi. O parte din aceşti magnaţi erau în strânsă legătură cu bancherii ori marii negustori şi participau la operaţiuni comerciale şi bancare. Ei alcătuiau împreună aşa-numitul partid al Guelfilor, susţinător al papei în marea bătălie dintre papalitate şi imperiu, care a agitat cu atâta violenţă întreg Evul Mediu european. E uşor de înţeles poziţia aceasta a Guelfilor. Marea lor majoritate era formată din burghezie ale cărei interese bancare erau strâns legate de Curia Papală şi de vastele ei afaceri financiare. Din clasa magnaţilor – din care o parte atrasă în procesul de înnoire capitalistă trecuse aşa cum am văzut la Guelfi, marea majoritate era însă de tip feudah Aceşti seniori exploatau populaţia satelor şi alcătuiau partidul Ghibelinilor, militant pentru ideea imperială, aceasta pentru că interesele feudale ale nobililor erau susţinute de împăratul german.

O luptă înverşunată se dădea între Guelfii şi Ghibelinii Florenţei, luptă în care se amestecau şi alte oraşe ale Italiei guvernate de un partid sau altul. Este uşor de înţeles că lupta aceasta permanentă slăbea tot mai mult poziţiile feudale ale nobililor.

De această împrejurare profită „poporul gras" care sprijinindu-se pe masele populare dă o lovitură definitivă nobililor în 1293. Intră atunci în funcţie aşa-numitele Decizii ale dreptăţii (*Ordinamenti di giustizia*), un fel de constituţie care statuează instaurarea la putere a breslelor superioare. Potrivit acestor decizii numai membrii breslelor se bucurau de drepturi politice. Dar în acelaşi timp drepturile membrilor breslelor nu erau egale. Astfel din cei nouă membri ai Consiliului care conducea oraşul, şapte trebuiau să fie aleşi dintre membrii breslelor superioare, iar toate celelalte bresle la un loc, deşi cu mult mai mulţi membri, aveau dreptul să aleagă numai doi. Această constituţie, îndreptată iniţial împotriva feudalilor, ocrotea însă

în realitate cum vedem aproape numai pe aceia care făceau parte din „poporul gras". De aceea curând au început tulburări în rândurile muncitorilor neorganizaţi şi ale membrilor breslelor inferioare din Florenţa. Nobilii la rândul lor s-au folosit de aceste tulburări spre a porni o puternică luptă pentru recucerirea puterii politice. Căutând să înăbuşe mişcările populare, breslele supelârioare au trebuit să facă concesii magnaţilor şi să se alieze cu ei.

Partidul Guelfilor compus din bancheri, mari negustori, industriaşi şi o parte din magnaţi are acum în mână conducerea treburilor publice ale Florenţei. Dar în rândurile sale nu există o unitate deplină. Partidul s-a împărţit curând în două mari fracţiuni: *Negrii* (Guelfi intransigenţi) şi *Albii* (Guelfi care căutau să se apropie de Ghibelini). Curând luptele dintre cele două fracţiuni au trecut de la ciocnirea de idei la bătălii armate înverşunate. Cu sprijinul papei Bonifaciu al VIII-lea, *Negrii*, conduşi de familia Donaţi, cuceresc victoria distrugând casele *Albilor* adversari, confiscându-le averile şi exilându-i din Florenţa.

De toate aceste pomenite împrejurări ale vieţii politice şi social-economice a Florenţei se leagă viaţa şi activitatea creatoare a primului mare poet al Italiei, Dante Alighieri.

Dante aparţinea familiei Alighierilor, familie guelfă de origine nobilă, după cum o dovedeşte strămoşul lui Dante, nobilul cavaler Cacciaguida care murise într-o cruciadă împotriva Sarazinilor.

Dar familia poetului îşi pierduse aspectul său feudal şi acum trăia în modeste condiţii sociale.

Tatăl lui Dante, jurisconsultul Alighero degli Alighieri, se număra printre puţinii Guelfi care n-au fost exilaţi din Florenţa după bătălia de la Montaperti. El a avut două soţii: pe Donna Bella şi pe Monna Lapa. Din prima căsătorie s-a născut Dante la Florenţa, într-o *zi* necunoscută din luna mai a anului 1265. Rămas orfan de mamă, încă din copilărie, Dante îşi pierde la

18 ani şi tatăl, eveniment însoţit de dureroase „urmări economice".

Dante a cunoscut şi a adâncit învăţământul medieval, alcătuit din ştiinţele *Triviului* (gramatica, retorica şi dialectica) şi *Quadriviului* (aritmetica, muzica, geometria şi astronomia). El şi-a însuşit în acelaşi timp arta versurilor şi noţiuni de filosofie de la scriitorul enciclopedist Brunetto Latini, către care va îndrepta, în Cântul al XV-lea al *Infernului*,

cuvinte de dragoste şi recunoştinţă. Căutând să desăvârşească studiile Scolasticii medievale, învaţă limba franceză şi provensală, pentru a putea cunoaşte producţiile literare ale acestor literaturi, producţii care formează de altfel modelul primei şcoli literare italiene, aşa-numita *Şcoală Siciliană*.

Dincolo de cunoaşterea poeţilor medievali, el s-a cufundat în studiul poeţilor Antichităţii clasice şi mai cu seamă a învăţat mult de la Virgiliu pe care în *Divina Comedie*, unde îl ia drept călăuză, îl numeşte *ducă* (conducător), *maestro* (maestru) şi *signore* (domn).

Ştim de asemenea că Dante şi-a desăvârşit pregătirea la cea mai veche universitate a Europei Occidentale, la Bologna, unde a cunoscut îndeaproape pe înnoitorul liricii italiene, poetul Guido Guinizelli.

Nu împlinise nouă ani, când s-a îndrăgostit de Beatrice, fiica florentinului Folco di Ricovero Portinari, care şi după moartea ei, la vârsta de 24 ani, va rămâne pentru marele poet simbolul etern al frumuseţii şi desăvârşirii. Dante va trece din cauza acestei pierderi printr-o profundă criză sufletească (perioada numită îl *traviamento* = rătăcirea), căutând uitarea şi alinarea durerii într-o viaţă de plăceri uşuratice, care nu-l mulţumeşte însă. Amintirea vie a Beatricei îl va smulge acestor deşertăciuni şi-i va îndruma spre studiu şi filosofie, spre creaţie.

În iunie 1298 ia parte la lupta de la Campaldino împotriva Aretinilor şi la asediul cetăţii Capronei.

La 30 de ani, se căsătoreşte cu Gemma Donaţi, având doi fii, Piero şi Jacopo, şi o fiică Antonia, (care s-a călugărit mai târziu luând numele de Beatrice).

Militant activ (nimeni nu a urât mai mult ca el pe cei fără de poziţie, pe „neutri"), însetat să intre în viaţa şi lupta politică, Dante s-a înscris în breasla medicilor şi a farmaciştilor. El a intrat în această breaslă poate pentru legătura ce se considera atunci că există între medicină şi filosofie pe care el o studia cu atâta dragoste. Originea lui, mica nobilime sărăcită, îl face să adere la politica fracţiunii Albilor, împotriva marii burghezii aliate cu nobilii bancheri sau industriaşi din fracţiunea de nuanţă ghibelină.

La 15 iunie 1300, Dante a fost ales în funcţia importantă de Prior, alături de ceilalţi cinci Priori care alcătuiau Comitetul de conducere al oraşului. Toţi erau din fracţiunea Albilor şi îndrăgostiţi de libertăţile comunei. De îndată ce veniră la putere, noii Priori luară o

atitudine hotărâtă faţă de încercările de amestec în treburile comunei ale papei Bonifaciu al VIII-lea, surghiunindu-i partizanii, printre care se afla şi căpetenia Negrilor, violentul Corso Donaţi.

Papa răspunse însă de îndată printr-o manevră menită să pedepsească această îndrăzneală şi să redea puterea Negrilor. La 1 noiembrie 1301, Charles de Valois, numit de papă „*căpitan-general al pământurilor bisericii*, intră în Florenţa cu titlul de „pacificator" al Toscanei, în fruntea escadroanelor sale de călăreţi înarmaţi. 11 avea alături pe sălbaticul Corso Donaţi, hotărât să smulgă izbânda pentru fracţiunea Negrilor. Violenţa lui Corso Donaţi, setea lui de răzbunare, au dat atunci Florenţa pradă jafului şi incendiului, timp de mai multe zile. Noua conducere a cetăţii începu imediat o serie de procese împotriva Albilor. Printre alţii, însuşi Dante Alighieri fu învinuit de delapidare de bani publici şi de acte duşmănoase împotriva papei şi a lui Charles de Valois. Poetul nu se afla în Florenţa, fiind trimis ca ambasador la Roma împreună cu alţi doi importanţi cetăţeni florentini pentru a duce tratative, zadarnice de altfel, cu papa şi a împiedica ocuparea Florenţei de către trupele franceze ale lui Charles de Valois. Pe drumul întoarcerii îl ajunse vestea condamnării: o amendă de 5.000 de florini, exilul în afara hotarelor Toscanei pe timp de doi ani şi interzicerea perpetuă de a mai ocupa funcţii publice. Pe nedrept condamnat, pe temeiul unor acuzaţii dintre care adevărată nu era decât opoziţia faţă de papa Bonifaciu şi de Charles de Valois, în lupta pentru independenţa oraşului său, Dante nu plăteşte amenda şi – orgolios – refuză să se dezvinovăţească. Atunci printr-o a doua sentinţă, în mai 1302 este condamnat să fie ars de viu în eventualitatea surprinderii sale pe teritoriul comunei.

Marele florentin, mereu sfâşiat de dorul cetăţii natale, a făcut nenumărate tentative de reîntoarcere. Exilaţii Albi s-au alăturat Ghibelinilor din Toscana şi au încercat să revie în patrie pe calea armelor. Dante a fost desigur printre aceia care, în iunie 1302, au hotărât o primă expediţie armată împotriva Negrilor şi apoi au pregătit o a doua cu ajutorul lui Bartolomeo della Scala, sub conducerea căpitanului din cetatea Forli, Scarpetto Ordelaffi. Dar după prăbuşirea acestor încercări, marele poet-cetăţean, dezgustat de această tovărăşie politică pe care o numeşte „*rea şi* proastăse hotărăşte să rămână singur. Începe acum o perioadă de rătăcire în Italia, asupra căreia nu există informaţii precise. Aşa cum afirma el însuşi în opera sa *Convivio*,

a mers: „*rătăcitor*, *aproape cerşind*, *prin toate părţile în care se vorbeşte această limbă* (italiană) …" El se compară cu o „*navă fără vele şi fără cârmă*, *purtată spre necunoscute ţărmuri şi porturi de vântul pe care-l suflă în pânze amarnica sărăcie*…"

Primul său refugiu îl află la Verona, lângă vestita familie Ghibelină a Scaligerilor. După alte peregrinări în nenumărate oraşe şi regiuni printre care Padova, Luigiana, unde este oaspete al familiei Malaspina, Dante trece în Casentino.

Noi încercări de repatriere sunt făcute şi puternice au fost speranţele marelui exilat când, la 25 noiembrie 1308, este ales la tronul imperial Enric al VII-lea de Luxemburg. În timpul exilului său îndelung, Dante se convinsese şi mai mult că sângeroasa discordie a întregii lumi medievale e generată de lupta seculară dintre Papalitate şi Imperiu şi că unica salvare ar fi renunţarea papei la orice suveranitate temporală, la puterea lumească şi întărirea stăpânirii împăratului asupra ţărilor.

Când în octombrie 1311, Enric de Luxemburg intră pe pământul italian pentru a reafirma aci autoritatea imperială, Dante, înflăcărat, scrise de îndată o vibrantă epistolă latină în care îndemna comunele şi pe seniorii Italiei să recunoască şi să ajute pe trimisul lui Dumnezeu.

Dar după câteva victorii, Enric murind pe neaşteptate (poate otrăvit), expediţia ia sfârşit, iar Dante pierde astfel orice iluzii de a se repatria odată cu restaurarea puterii imperiale în Italia.

Pentru a se întoarce în Florenţa, Dante ar fi putut să se folosească de prevederile unei largi amnistii, dar fiindcă reîntoarcerea era legată de o ceremonie umilitoare, el o respinse cu o mândrie care îi este caracteristică. Unui prieten florentin, care îl îndemna să se plece, îi răspunse astfel: „*Aceasta să fie răsplata nevinovăţiei*, *limpede pentru oricine*? *A unor lungi şi îndelungate studii f să plătesc tribut asupritorilor ca unor binefăcători*? *Nu… nu aceasta este calea reîntoarcerii*, *o prietenul meu*! *Dar dacă o altă cale se va găsi*, *demnă de numele şi de onoarea lui Dante*, *eu o voi urma… Şi nu cu paşi înceţi*. *Iar dacă în Florenţa nu se poate intra pe o astfel de cale*, *nu voi mai intra niciodată în Florenţa*!"

După moartea lui Enric, se pare că Dante s-a refugiat la Verona, la Cangrande della Scala, cel mai puternic Ghibelin din Italia. Biografii îi semnalează prezenţa apoi la Lucca, la Gubbio; se pomeneşte iarăşi că ar fi trecut prin Friuli, prin Trentino şi prin alte nenumărate locuri.

Părăsind curtea lui Cangrande della Scala, Dante este acum oaspetele unui senior Guelf, el însuşi poet şi binevoitor literaţilor. Acesta este Guido Novello da Polenta, senior al cetăţii Ravenna şi nepot al acelei Francesca da Rimini, patetica eroină a *Infernului*. Pentru Guido Novello, Dante pleacă de câteva ori în ambasade în diferite oraşe. La Ravenna, Dante îşi termină capodopera *Divina Comedie*, păstrând mereu vie nădejdea unei rechemări în patrie, în Florenţa, pentru a fi încoronat ca poet. Întorcându-se dintr-o ambasadă de pe lângă Veneţia, se îmbolnăveşte pe drum, poate de malarie, şi se stinge la Ravenna în noaptea de 13 septembrie 1321.

*

Adolescentul Dante Alighieri s-a format în atmosfera curentului literar numit *Dulcele Stil Nou* şi a ajuns curând unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai lui. Cu o mare stăruinţă şi-a însuşit caracterele deseori convenţionale ale acestei şcoli literare, cu filosofarea sa, cu toate abstracţiunile sale. În unele poezii din această epocă el exprimă după concepţiile şcolii pomenite o dragoste desprinsă de realitate şi viaţă, către o „femeie înger", simbol al tuturor desăvârşirilor fizice şi morale. Această „donna angelicata" a coborât din ceruri pentru a arăta poetului calea mântuirii. Dar geniul lui Dante va impune curând poeziei o concepţie mai adâncă, o intensă emoţie lirică, o bogăţie de conţinut şi de expresie, care vor învinge recile idei abstracte, manierismul Dulcelui Stil Nou şi vor imprima chiar primelor sale versuri de tinereţe acele trăsături de realism şi de măiestrie artistică, care vor ajunge atât de puternice, atât de luminoase şi desăvârşite în capodopera sa, *Divina Comedie*.

Prima operă dantescă, din punct de vedere cronologic, este *Vita Nuova* (*Viaţa Nouă*). Primul „roman" autobiografic al literaturii europene, *Vita Nuova*, este în esenţă povestea poetică a iubirii lui Dante pentru florentina Beatrice Portinari. *Vita Nuova* cuprinde o culegere de poezii lirice scrise în italieneşte şi care oglindesc momentele principale ale acestei istorii de dragoste, de durere şi de bucurie, străbătută de accentele pasionate ale unui suflet înzestrat cu o mare putere de simţire. Poeziile sunt însoţite şi comentate de fragmente în proză care însă nu izbutesc totdeauna să le explice deplin. Opera aceasta, terminată către anul 1293, Dante a dedicat-o prietenului său, vestitul poet şi el florentin, Guido Cavalcanti.

Viaţa Nouă stă sub semnul unei profunde sincerităţi. Poetul o

întâlneşte prima dată pe Beatrice la nouă ani, într-o biserică din Florenţa, şi sufletul său se înflăcărează de o dragoste care nu-l va mai părăsi niciodată. Abia după alţi nouă ani o revede pentru a doua oară. (Desigur că în această repetire şi semnificaţie de numere simbolice găsim o puternică reminiscenţă medievală, o puternică coloratură de misticism.) în aceste atât de rare şi de scurte întâlniri, zâmbetul şi salutul ei, privirea ei senină dau avânt dorului puternic pe care-l simte poetul. Trecând pe stradă îmbrăcată în haină albă de sărbătoare, între două nobile femei mai în vârstă decât ea, Beatrice îşi îndreaptă privirea spre locul unde se află poetul plin de sfială, şi cu o duioşie neasemuită răspunde salutului său, cu atâta graţie şi nobleţe încât lui i se pare că atinge limitele supremei fericiri. Atunci „ca ameţit" se îndepărtează de lume şi se refugiază în singurătatea camerei sale. Copleşit de pasiune, caută să-şi ascundă simţirea ca un prinos suprem adus iubitei. Pentru a scăpa de stăruitoarele întrebări ale prietenilor, pentru a-i face să creadă că iubeşte o altă femeie, pentru a ascunde astfel dragostea sa adevărată pentru Beatrice, Dante scrie o serie de sonete şi balade spre lauda celor mai frumoase femei din Florenţa. Putem găsi astfel, în *Viaţa Nouă* – alături de poeziile închinate Beatricei – versuri pentru alte femei florentine. Aceste manifestări ale unor înclinări sentimentale imaginare pricinuiesc însă mânia Beatricei, care nu-i mai răspunde la salut. Numai poezia îl poate mângâia pe disperatul poet, care în zâmbetul Beatricei îşi aflase toată fericirea. Moartea tatălui Beatricei aruncă presimţirea morţii în sufletele celor doi îndrăgostiţi şi mai puternică atunci când Dante se îmbolnăveşte greu. Moartea apoi a Beatricei însăşi va însemna pentru tânărul poet începutul unui puternic zbucium sufletesc. Dante este nemângâiat în marea sa durere care îi smulge accente profunde şi cristalizează în numeroase canţone, balade şi sonete – unele de o întunecată deznădejde, altele de o senină şi delicată tristeţe. Suspinând la dureroasele aduceri aminte, poetul este mângâiat într-o zi de o „nobilă doamnă". În realitate, şi acesta este un alt pretext şi artificiu literar pentru a putea face loc în cadrul *Vieţii Noi* unei alte serii de versuri lirice. O luptă puternică artistică se dă între dragostea cea nouă şi amintirea vechii iubin. Din această luptă Beatrice va ieşi învingătoare. Şi poemul *Viaţa Nouă* se termină cu făgăduinţa solemnă a lui Dante de a scrie despre Beatrice „*lucruri ce nu s-au mai scris niciodată în lume despre o femeie*".

Astfel se stabileşte o legătură între *Divina Comedie* şi *Viaţa Nouă*, care poate fi considerată ca un preludiu al capodoperei danteşti. Nota comună a acestoi mari creaţii literare este tocmai puternica aspiraţie artistică de a glorifica pe Beatrice Portinari, de a exalta minunata sa amintire în versuri desăvârşite.

Sub semnul concepţiilor curentului literar al Dulcelui Stil Nou, chipul femeii iubite se confundă în *Viaţa Nouă* cu acela al îngerilor divini. Beatrice este femeia înger (*la donna angelicata*). Natură cerească, ea a coborât din ceruri pentru a dezvălui poetului minunea desăvârşirii şi pentru a-l face demn de mari înfăptuiri chiar pe pământ.

Dar sub acest semn mistic şi alegoric care învăluie realitatea lucrurilor şi evenimentelor, povestea întâmplărilor atât de simple din *Viaţa Nouă* rămâne mereu vie. Marii prospeţimi şi adâncimi de simţire îi corespunde o rară putere de reprezentare artistică. Cu o subtilă şi pătrunzătoare analiză, Dante descrie realitatea vie a suferinţelor unui om care iubeşte şi din cauza aceasta încearcă şi durere dar şi mari bucurii.

După moartea Beatricei, Dante şi-a căutat consolare în studiul filosofiei. Iată cum descrie el plăcerea adâncă şi mângâierea pe care o găsea în lecturile sale filosofice: „O, *câte nopţi au trecut în care ochii celorlalţi oameni se odihneau dormind închişi*, *în care ai mei priveau ţintă spre locaşul iubirii mele*! *Şi precum focul voieşte mereu să izbucnească în afară căci nu e cu putinţă să stea ascuns*, *mă cuprinse dorinţa de a vorbi despre iubirea pe care nu puteam să o păstrez cu totul în mine… Am prins dar a lăuda pe această doamnă* (*filosof ia*) *dacă nu cum i se cuvenea*, *cel puţin în măsura în care puteam eu*”.

Dar Dante era în acelaşi timp un spirit neliniştit, însetat de cunoaştere ca şi nemuritorul lui erou, Ulysse.

Cu o rară pasiune pentru studiu, el şi-a însuşit o mare erudiţie care se manifestă în capodopera sa, *Divina Comedie*, ori în tratatele sale filosofice.

Primul său tratat este II *Convivio* (*Ospăţul*). În concepţia lui Dante cartea aceasta trebuia să fie o sinteză a ştiinţei contemporane, un tratat de filosofie, un banchet spiritual (de unde şi titlul). Operă de popularizare şi de divulgare a unor cunoştinţe oarecum aride, II *Convivio* are un caracter progresist întrucât se adresa majorităţii contemporanilor săi (*neliteraţilor* cum le spune Dante) şi deci nu numai celor docţi. Pentru aceasta cartea a fost scrisă în italieneşte, în

„volgare" adică în limba poporului. În felul acesta II *Convivio* însemna o mare şi înaintată inovaţie în epoca aceea în care ştiinţa era privilegiul numai al savanţilor de profesie şi era păstrată cu gelozie în veşmântul inaccesibil maselor largi, al limbii latine.

În prima parte a cărţii, apărând limba cea nouă, italiana, considerând-o *„excelentă pentru, orice uz"* chiar superioară limbii latine şi în orice caz destinată de a o învinge pe aceasta, Dante justifică în felul acesta îndrăzneaţa sa inovaţie de a scrie un tratat ştiinţific în limba poporului. *„Această limbă* (il volgare) *va fi lumină nouă, soare nou care va răsări acolo unde cea folosită* (latina) *va apune, şi va aduce lumina acelora care sunt în întuneric şi neştiinţă, din cauza celei folosite* (latina) *care pentru ei nu luminează"*.

Şi pentru a dovedi maturitatea şi capacitatea deplină de expresie a noii limbi, el scrie cu o deosebită preocupare de formă, II *Convivio*, căutând astfel să demonstreze marile posibilităţi ale italianei.

În cele trei tratate realizate efectiv din cele patrusprezece plănuite ale cărţii, Dante discută despre scopul filosofiei, despre nobleţe şi despre raporturile dintre credinţă şi filosofie. În ceea ce priveşte problema nobleţei, Dante neagă şi respinge cu îndrăzneală concepţia feudală despre nobleţea prin naştere, considerând că nu există o alta în afara calităţilor personale, proprii fiecărui individ.

Punctul de vedere al scriitorului în problemele raporturilor dintre credinţă şi filosofie este însă acela al unui gânditor medieval. Astfel Dante susţine că raţiunea umană este limitată şi că filosoful, numai cu ajutorul graţiei divine ar putea lămuri complet toate problemele şi întrebările despre suflet şi viaţă. Scopul, problema centrală a filosofiei, ar fi după concepţia sa, pur medievală din acest punct de vedere, acela de a lucra alături şi în sprijinul teologiei.

O altă operă a lui Dante este tratatul *De vulgari eloquentia* (*Despre limba vulgară*), primul tratat de filologie romanică din lume, lucrare de o mare valoare culturală şi socială. În tratatul acesta se oglindeşte în adâncime teza lui Dante în legătură cu marile posibilităţi ale limbii italiene de a deveni o limbă a ştiinţei şi culturii. Dante pune aci bazele teoretice ale limbii literare italiene ca valabilă pe întreg teritoriul Italiei. El se ridică în felul acesta şi ca un militant pentru ideea unităţii naţionale, italiene. Iată de exemplu cât de răspicat pune el problema limbii italiene, comună întregii ţări divizată atunci teritorial: *„nu există oare o limbă populară care să aparţină întregii*

halii şi care să fie înţeleasă oriunde, care să se poată numi limba italiană, fiind proprie unei singure familii, aceea a Italiei

Este însă interesant de reţinut importanţa pe care o are în conştiinţa marelui poet „ideea italiană", adică ideea unităţii ţării pe care caută s-o pună în lumină şi s-o apere cu orice prilej.

Trebuie să mai stăruim asupra marilor merite pe care le are Dante în legătură cu limba italiană. Foarte atent la transformările care se petreceau în timpul său, marele poet a putut să observe apariţia şi dezvoltarea rapidă a unui om nou, însetat de cunoaştere, reprezentant al burgheziei în ascensiune care se consolida tot mai mult în Italia. Pentru omul acesta nou, în limba cunoscută şi mânuită de acesta, a scris marele poet. Elaborând unele din operele sale, îndeosebi *Divina Comedie* în limba celor mulţi, în limba poporului, Dante a întemeiat şi a purtat la o mare înălţime artistică limba literară italiană, pe baza dialectului toscan. De altfel nu numai limba, ci şi stilul operelor „italiene" ale lui Dante are un caracter profund popular – Dante cunoaşte în adâncime şi foloseşte cu o mare artă toate subtilităţile dialectului toscan, sintaxa lui populară, construcţiile de frază populară, tot ce este mai viu în acest dialect al populaţiei Toscanei şi îndeosebi al Florenţei.

Cu prilejul peregrinărilor sale în atâtea oraşe ale Peninsulei, Dante a putut să-şi dea seama de ceea ce înseamnă împărţirea, fărâmiţarea Italiei în atâtea comune-stat, care se luptau între ele. (De altfel, această formă de guvernământ care a persistat atâta vreme în Italia este o puternică dovadă a neputinţei caracteristice burgheziei italiene, de a depăşi această fază corporativă, pentru a crea în Italia statul naţional unitar aşa cum s-a întâmplat în Franţa ori Spania.)

De aceea criticând cu violenţă în *Divina Comedie* îndeosebi luptele dintre oraşe sau discordiile din intefiorul lor, Dante, omul şi gânditorul politic activ, a căutat să găsească remediul universal care să pună capăt acestor mari frământări politice. La un moment dat el a putut crede că „autodesăvârşirea" morală a omului şi dragostea generală pentru ştiinţă ar putea fi un mijloc. Trebuie însă subliniată cu deosebire poziţia sa dârză în atât de discutata problemă a Imperiului şi Papalităţii, poziţie de pe care Dante a militat pentru utopica idee a revenirii la forma învechită, depăşită, a unui sfânt imperiu roman. Ideile acestea ale lui Dante sunt expuse cu claritate în tratatul său *de Monarchia*, care are marele merit de a fi o critică realistă a imixtiunii

papalităţii în domeniul puterii laice. Dante Alighieri arată, potrivit concepţiei sale care idealizează imperiul, că sfera vieţii active, temporale, trebuie să fie încredinţată împăratului care are misiunea de a asigura fericirea popoarelor pe pământ, viaţa lor materială, iar sfera vieţii contemplative urmează să fie încredinţată papei, bisericii, a cărei singură misiune este de a pregăti pe omul creştin pentru viaţa de dincolo de mormânt. Deci în tratatul său, în această atât de controversată chestiune, Dante pune cu tărie problema dualităţii puterii arătând sensul ei – împăratul trebuie să aibă puterea lumească, iar papa pe cea spirituală. Desigur că această afirmaţie, atât de răspicată nu a putut să placă niciodată papilor Vaticanului al căror amestec în sfera vieţii temporale, în domeniul puterii laice este foarte cunoscut. De aceea printre cărţile care se află puse la index, socotite sacrilege şi nedemne de a fi citite de un catolic credincios, se află şi utopia politică a lui Dante Alighieri, tratatul de *Monarchia*.

În

Italia se poate pentru totdeauna mândri de a fi dăruit omenirii un scriitor care a creat una dintre cele mai mari capodopere ale literaturii. Cuprinzând toate laturile vieţii societăţii italiene din acea epocă de tranziţie a secolului XIV, fiind *„expresia deplină a vieţii din veacul de mijloc… în care se luptau atât de variate elemente Divina Comedie* este prima uriaşă manifestare a spiritului popular şi patriotic în literatură.

De la un capăt la altul grandioasa operă a lui Dante Alighieri este străbătută de o puternică coloratură politică, fiind expresia deplină, realizată desăvârşit artistic, a unui poet-cetăţean, cu poziţia sa hotărât conturată, în marile probleme care agitau atunci contemporaneitatea.

În acelaşi timp *Divina Comedie* poate fi considerată ca cel mai strălucit rezultat al noii culturi a burgheziei în ascensiune, ca cel mai măreţ monument literar al Evului Mediu – ca chintesenţa gândirii şi cunoştinţelor omului din veacul de mijloc.

Italia se poate mândri de a fi dat lumii un poet genial care în plin Ev Mediu, scolastic şi teologic, a îndrăznit să se ridice deasupra creştinismului şi să judece lumea şi creştinismul după legile adevărului şi realităţii. În acelaşi timp, în cadrul de o simetrie desăvârşită al *Divinei Comedii*, Dante a cuprins întreaga cultură a vremii sale. Plecând de la tradiţiile atât de frecvente în Evul Mediu ale viziunilor de dincolo de mormânt, el întrebuinţează în uriaşa sa construcţie poetică toate

materialele ştiinţei contemporane, tradiţiile şi legendele lumii păgâne amestecate cu cele creştine. Vremea sa şi Florenţa sunt temele centrale ale poemului. Tot restul materialului se sprijină pe această axă centrală. Prezentul, Italia, contemporanii şi Florenţa, patria nerecunoscătoare dar totdeauna iubită, toate aceste elemente sunt puternic înrădăcinate în mintea şi sufletul poetului ce le poartă cu el în imaginara sa călătorie, în tenebrele Infernului, în cântecele Purgatoriului ori în strălucirea Paradisului.

Întreg secolul XIII cu marea luptă dintre Imperiu şi Papalitate, principalii campioni ai acestei lupte, partidele politice, Guelfii şi Ghibelinii, fracţiunile Albilor şi Negrilor, republicile cu discordiile lor, micii tirani, papa care îndeamnă la războaie civile şi îşi trimite „pacificatorii" săi pentru a pune ordine în oraşe cu ajutorul exilărilor şi al asasinatelor, toate speranţele şi dezamăgirile poetului, toată amărăciunea exilului şi a lungilor sale peregrinări, întreaga Italie care se zbate ca „o *navă într-o mare furtună*", înfloritoarea cetate a Florenţei, toate sunt prezente în *Divina Comedie*. Bat în poema lui Dante Alighieri toate inimile oamenilor vremii sale, se dezlănţuie vijelios cele mai puternice sentimente şi pasiuni.

Toate aspectele diverse, multiple ale creaţiei lui Dante, toate frământările şi contradicţiile sale ca poet, filosof, savant, om politic sunt însumate în *Divina Comedie* într-o armonioasă sinteză de mare putere artistică.

Această operă desăvârşită, rezultatul maturităţii ideilor politice şi artistice ale lui Dante Alighieri, este o vastă sinteză filozofico-artistică a gândirii medievale, anunţând în acelaşi timp gândirea Renaşterii, schiţând de pe acum liniile de dezvoltare viitoare a literaturii şi culturii italiene şi vest-europene.

Divina Comedie este descrierea călătoriei lui Dante prin imaginarele tărâmuri catolice de dincolo de lume, prin Infern, Purgatoriu şi Paradis. Dar călătorind în această fantastică lume a morţilor, Dante duce cu el toate pasiunile celor vii, trage după el întreg pământul şi realităţile vieţii. Sufletul marelui poet călător nu este al unui om izolat, ci este reprezentativ pentru umanitatea întreagă. El nu este un simbol sau o figură alegorică, ci rămâne mereu el însuşi, Dante, cea mai puternică personalitate artistică a vremii sale, poetul ancorat adânc în realitate, poetul în care este concentrată întreaga viaţă de atunci, cu întreaga ei civilizaţie. La vederea şi la auzul cuvintelor

omului care călătorește viu prin Infern, Purgatoriu sau Paradis, sufletele celor morți renasc într-o clipă, trăiesc din nou puternic ca pe pământ, redevin oameni cuprinși de vijelioasele pasiuni și sentimente ale vieții.

În felul acesta în *Divina Comedie*, trăiește și se mișcă Italia întreagă, întreaga Europă contemporană lui Dante. În felul acesta, această poemă „supranaturală", a descrierii locurilor de dincolo de mormânt, este în realitate umană și terestră, îmbrățișând întreaga viață a veacului de mijloc.

Papa Bonifaciu al VIII-lea, Robert d'Anjou, Filip cel Frumos, Charles de Valois, familiile Cecchi și Donați, Florența antică și modernă, istoria Italiei, istoria lui Dante cu patimile și ura sa, cu răzbunările și cu iubirea sa sunt tot atâtea fețe și aspecte ale vieții zugrăvite în *Divina Comedie*. Astfel, în mijlocul nenumăratelor producții teologice ale Evului Mediu, apare acuma pentru prima dată descrierea naturii pământești, apare omul întreg, apare istoria și societatea cu viața ei. În felul acesta, lumea „cealaltă", descrisă de Dante, depășește abstracțiunile doctrinale și misilce. Toate personajele *Divinei Comedii* sunt descrise în puternice trăsături realiste, rezultat al acelei imense înțelegeri și participări ale lui Dante, care în opera sa este în același timp spectator, actor și judecător.

Dante a început să scrie *Divina Comedie* către anul 1307 sau poate înainte de exil. Sigur este că, încă de prin 1313, *Infernul* și *Purgatoriul* erau cunoscute și răspândite în manuscris, în timp ce ultima cantică – Paradisulnu fusese terminată.

Dante și-a intitulat capodopera *Commedia*. Atributul de „divină" i-a fost acordat poemei de către marele scriitor italian Giovanni Boccaccio, primul lector public al operei dantești, ca un omagiu pentru extraordinara ei frumusețe artistică.

Dante și-a intitulat opera *Commedia* pentru că potrivit regulilor artei poetice medievale, spre deosebire de tragedie care are un început vesel și sfârșit tragic, comedia are un început dureros, încurcat, care ajunge la un deznodământ fericit. În același timp, el și-a intitulat-o astfel și pentru că spre deosebire de tragedie, care era scrisă în ceea ce se considera stilul înalt, în limba latină, comedia sa este scrisă în „volgare", în italienește, în limba poporului.

În ceea ce privește antecedentele literare și așa-zișii precursori ai *Divinei Comedii* trebuie să amintim extrem de numeroasele *Viziuni*,

descrieri ale călătoriilor de dincolo de mormânt cum au fost descrierile unor călugări ca Giacomino da Verona sau Buonvisin da Riva, atât de răspândite în Evul Mediu. Meditaţia poetică asupra vieţii celeilalte a fost purtată de Dante la o mare înălţime artistică. Dar *Commedia* dantescă nu este o viziune şi o fantezie de vizionar, ci viaţa şi realitatea însăşi. În cadrul „izvoarelor" *Divinei Comedii* trebuie să amintim aici şi sigura influenţă pe care Dante a suferit-o din partea maestrului său, marele poet latin Virgiliu, reluând în mod măiestrit în opera sa numeroase figuri şi fapte din *Eneida*.

*

Iată acum cum se înfăţişează lumile de dincolo de pământ, în care se desfăşoară călătoria lui Dante. Astronomia şi geografia medievală aşază planeta noastră, Pământul, nemişcat în mijlocul Universului (după sistemul geografic geocentric al lui Ptolemeu, susţinut de oamenii bisericii). În jurul Pământului se rotesc şapte planete: Luna, Mercur, Venus, Soarele, Marte, Jupiter, Saturn, pe şapte ceruri sau orbite concentrice şi de mărime mereu crescândă. Acestor ceruri ale planetelor, le urmează cerul stelelor fixe şi aşa-numitul primul mobil (motor), impulsul mişcării universale.

Pământul este împărţit într-un emisfer al uscatului şi alt emisfer al apelor. În centrul emisferului uscatului, lângă Ierusalim, Dante închipuie gura Infernului. Infernul este o imensă prăpastie care merge până în miezul pământului, în formă de pâlnie, de con răsturnat, cuprinzând nouă cercuri, mereu mai înguste. Acest abis al Infernului s-a căscat atunci când Lucifer (îngerul răzvrătit împotriva lui Dumnezeu) a fost aruncat în haos şi atingând pământul a produs această vastă prăpastie. De cealaltă parte, în emisfera apelor.

I.i antipozi, Dante imaginează o insulă singuratică din r.are se înalţă Purgatoriul. Acest alt ţinut al lumii de dincolo este un munte foarte înalt, produs de pământul dislocat din prăpastia Infernului. împărţit în nouă mari brâne, muntele Purgatoriului se termină cu un minunat platou împădurit care este Paradisul pământesc, străbătut de fluviile Lethe şi Eunoe. În jurul Pământului, care stă nemişcat în centrul Universului, se mişcă în perfectă armonie, cu diverse iuţeli, pe cercuri concentrice, planetele. Ele formează Paradisul împreună cu Empireul, cerul nemişcat în care marea fantezie a lui Dante îl aşază pe Dumnezeu şi cetele îngerilor şi drept-fericiţilor.

O corespondenţă simetrică există între topografia, arhitectura

ţinuturilor de dincolo de mormânt şi poema dantescă. Domină numerele 3, 9 (simboluri mistice ale treimii creştine) şi 10, care în vremea aceea era socotit ca simbolul perfecţiunii. De pildă, poema *Divina Comedie* este împărţită în trei cântice (*Infernul*, *Purgatoriul* şi *Paradisul*); metrica poemei este alcătuită din strofe de trei versuri (terţina înlănţuită); 33 sunt cântecele fiecărei cântice, plus cântul întâi, prologul, cânt de introducere generală. Deci numărul total al cântecelor consacrate călătoriei este de 99 în timp ce 100 (pătratul numărului perfect 10) este totalul cântecelor întregii poeme. Infernul este împărţit în 10 părţi (câmpia întunecată plus 9 cercuri ale osândiţilor). Purgatoriul tot în 10 (ţărmul mării, coasta muntelui, 7 brâne, grădina paradisului pământesc), la fel şi Paradisul (alcătuit din 9 cercuri mobile plus Empireul).

Simetria continuă: pe o aceeaşi axă arhitectonică, se găseşte Dumnezeu, în centrul Empireului, şi răzvrătitul Lucifer, înfipt în centrul Pământului. Simetria este împinsă atât de departe încât de pildă, în timp ce Cântul al VI-lea al *Infernului* expune starea şi întâmplările Florenţei contemporane, Cântul al VI-lea al *Purgatoriului* deplânge suferinţele întregii Italii, iar Cântul al VI-lea al *Paradisului* povesteşte istoria Imperiului: deci, amplificare progresivă şi simetrică a scenei politice. Toate cele trei *cântice* sfârşesc cu cuvântul „stele", ca o rimă îndepărtată, iar numărul total al versurilor diferă foarte puţin de la o cantică la alta.

Acestui sens de simetrie şi de simbolistică a numerelor îi vor răspunde alţi mari scriitori italieni din Trecento ca Giovanni Boccaccio, prin cele o sută de nuvele ale *Decameronului* său (zece nuvele povestite în zece zile) şi Francesco Petrarca în *Canzonierul* său, care conţine 365 de producţii poetice (balade, canţone şi sonete), câte una pentru fiecare zi a anului.

În legătură cu conţinutul *Divinei Comedii*, despre care s-a spus de către cei interesaţi că este poema creştinătăţii, a catolicismului, putem spune că la Dante, de cele mai multe ori religia nu este pură credinţă ci mai ales poezie. Marele poet a unit de cele mai multe ori în versurile sale imaginea Beatricei, femeia reală pe care a iubit-o atât de mult în viaţă, cu ideile despre ştiinţă şi despre religie şi a format parcă o nouă divinitate. Raţiunea, ştiinţa, credinţa poetului sunt concentrate toate în Beatrice, femeia iubită devenită călăuza care îl conduce pe Dante către cunoaştere. Dante, care crede că ştiinţa dezleagă

problemele vieţii, că ea deschide tainele cunoaşterii şi îl face pe om fericit, îi dă astfel forma cea mai scumpă inimii lui, imaginea şi chipul florentinei Beatrice Portinari.

Dante în opera sa a despuiat ştiinţa, filosofia, de asprul veşmânt al scolasticii pe care îl purta în şcolile medievale şi a împodobit-o cu strălucitoarele culori ale poeziei.

În marea unitate a poemei, cele mai înalte ţeluri ale ştiinţei şi vieţii, problemele omenirii şi divinităţii, care se credea că pot fi înţelese numai de puţine minţi, capătă un relief atât de puternic, o culoare atât de vie, încât toţi oamenii au putut să înţeleagă, să se nutrească cu *„acea pâine a inteligenţei”*, pe care poetul o răspândea atât de darnic în jurul său. Filosofia, teologia, frumuseţea, iubirea, toate se unesc şi se întrupează în femeia iubită, în Beatrice, care este stăpâna inimii şi a minţii poetului şi în acelaşi timp frumuseţea desăvârşită a poemei danteşti.

Încheind opera sa de tinereţe, *Viaţa Noua*, primul său strigăt de iubire adevărată, Dante făgăduise solemn: *„Sper să spun despre ea* (despre Beatrice), *lucruri care n-au mai fost spuse niciodată* despre *nicio femeie”* şi marele poet şi-a ţinut cuvântul. Poema sa *Divina Comedie*, fruct al unei lungi elaborări, are ca materie viaţa umanităţii medievale, iar drept centru cea mai strălucitoare figură feminină a literaturii, pe florentina reală, vie, pe Beatrice Portinari.

Astfel pentru prima oară în literatura Europei Occidentale, zugrăvirea patimilor, a sentimentelor vii omeneşti, devine temă principală a poeziei.

În acelaşi timp, Dante este un mare scriitor realist. El lucrează cu materia realităţii vii italiene, contemporane, trăită chiar de primii săi cititori. Lumea de dincolo de pământ cuprinde în poema lui Dante lumea terestră. În loc să fie expresia unor stări de lucruri fantastice, ea este expresia raporturilor de viaţă existente în vremea lui Dante. Ca şi pe pământ, în întunecatul Infern se dezvăluie, de exemplu, vijelios pasiunile politice. Pildă stă marea realizare dantescă – personajul istoric Farinata degli Überti, care, în pofida Infernului, se înalţă orgolios în mijlocul flăcărilor, cu aceeaşi ură împotriva Guelfilor, pe care le-a purtat-o în timpul agitatei sale vieţi de Ghibelin:

…El sta semeţ cu capul şi cu pieptul Părând că la du-ntru nimic îl are…

(*Infernul*, Cântul X, vv. 35 – 36).

Asemenea lui ni se înfăţişează atâtea alte zeci şi sute de personaje. Dintre ele, Dante însuşi păstrează vie în timpul călătoriei sale întreaga sa violentă pasiune, ridicându-se mereu cu glas puternic, cu gesturi hotărâte şi chiar cu insulte împotriva adversarilor săi politici.

Exemplu strălucit este însuşi dialogul dintre Dante şi Farinata care se înfruntă reciproc (Dante Guelf, Farinata Ghibelin), pomenind surghiunul, pedeapsa cumplită a învinşilor, care lovea când pe Guelfi, când pe Ghibelini, după cum unii sau alţii stăpâneau Florenţa. Din acest duel Dante iese învingător, amintind fără de milă lui Farinata că ai lui, rude şi partizani politici, se află în exil şi în clipa aceasta:

Când fui sub poala gropii sale roşii
În treacăt m-a privit, părând cu crunte
Priviri, puţin: – „*Ce neam* (*i-au fost strămoşii f*".
Eu vrând să-i spun de toate-n amănunte Nimic nu i-am ascuns şi i-am vorbit.
Şi-atunci el a-ncreţit puţin din frunte.
Şi-a zis: – „*Cu mine-ai tăi părinţi cumplit la şi cu-ai mei cu toţii*, *se purtară De-aceea-n două dăţi i-am şi gonit*!"
— „*Deşi goniţi*, *cu toţii se-ntumară*".
Răspunsei eu – „*şi-ntâiul şi-al doilea rând*.
Dar arta ăst ai tăi nu ţi-o-nvăţară".
(*Infernul*, Cântul X, vv. 40 – 51.)

Chiar şi ideea creştină despre răsplata faptelor după moartea trupului este zugrăvită de poetul italian în puternice culori politice. Astfel, el îi aşază pe toţi adversarii săi politici, în timp ce în Paradis îi va păstra loc aceluia care, la un moment dat, întrupase speranţele sale de reîntoarcere în patrie, Enric de Luxemburg.

O altă caracteristică puternic realistă a operei lui Dante o formează sutele de descrieri şi comparaţii din viaţa proprie a poetului, din viaţa contemporană a Italiei.

El reuşeşte magistral, să concretizeze, să facă realiste cele mai fantastice aspecte, situaţii şi personaje, alegând termenii de comparaţie din lumea reală. De exemplu, când descrie un cerc al Infernului în care damnaţii stau în smoală fierbinte, el îl asemuieşte Arsenalului Veneţiei, iar când descrie frumuseţile grădinii

Paradisului terestru, le aseamănă cu minunatele grădini înflorite ale patriei sale. Iată cât de vie, cât de real este surprinsă

activitatea, munca oamenilor dintr-un şantier naval:

Într-al Veneţiei arsenal precum Fierbând vezi iarna smoala cea tenace Spre a unge luntrii ce-au crăpat pe drum

Şi nu mai pot pluti, aşa că-şi face

Ici unul vasul nou şi-nfundă stupă Prin coaste celui mai puţin dibace.

Şi-aici pe proră dreg, dincoa' la pupă.

Cioplesc lopeţi şi funii-şi fac, şi sparte Vântrele de catarg cârpind le-astupă;

Aşa prin vrerile divinei arte.

Dar nu prin foc, o smoală jos fierbea.

Umplând de vise tot malul de-orice parte.

(*Infernul*, Cântul XX, vv. 7 – 18.)

Tema şi sentimentul naturii dezvoltat şi realizat artistic, într-un mod desăvârşit, în *Divina Comedie*, îl proclamă pe Dante Alighieri „om şi poet" al lumii şi al erei noi. (Omul medieval cu ochii aţintiţi spre ceruri era departe de aceste preocupări care trec dincolo de spiritualismul său ascetic.)

În acelaşi timp, ideea, în totul creştină a lui Dante, că viaţa pământească înseamnă numai o pregătire pentru aceea de dincolo de mormânt, este totuşi în permanenţă tăgăduită de interesul viu pe care marele poet îl arată vieţii pământene. El sparge, de cele mai multe ori, îngustele prejudecăţi religioase. De pildă, nunei când în Cântul al V-lea al *Infernului*, care zugrăveşte pe păcătoşii cu trupul, chinuiţi de un vârtej fără de odihnă, el se ridică împotriva prejudecăţii şi învăţăturii bisericii asupra dragostei trupeşti. Niciodată nu vor fi citite fără emoţie şi compătimire cuvintele înflăcărate de dragoste ale protagonistei cântului, Francesca da Rimini, „prima femeie modernă" din poezia lumii:

Amor ce-n inimi iute-şi face drum L-a prins cu-a mea frumuseţe ce răpită Mi-a fost astfel, că şi-azi mă doare cum.

Amor, ce-a sa iubire-o vrea iubită Plăceri de el atare-n mine-a pus.

Că sunt de el cum vezi şi-acum robită.

(*Infernul*, Cântul V, vv. 100 – 106.)

Împotriva dogmelor bisericii, Dante priveşte critic idealurile ascetice. Şi pe acelaşi plan se aşază poetul atunci când exaltă ideea de glorie. Alături de setea de glorie, Dante glorifică în versurile sale o altă

mare năzuinţă a omului, aspru condamnată şi aceasta de biserică, setea de cunoaştere, setea de ştiinţă, aspiraţia de a depăşi limitele cunoştinţelor contemporane. Să ne amintim acel minunat cânt al lui Ulysse, simbol al umanităţii mereu însetate de cunoaştere, dornică să străbată drumuri necunoscute pentru a şti:

Nici dor de fii, nici milă de-un părinte Bătrân pe-atunci, nici dragostea datoare să curme-al Penelopei plâns fierbinte

N-au fost în stare-a 'nvinge-a mea ardoare să plec în lume ca să ştiu şi eu şi-a altor neamuri vicii şi valoare.

(*Infernul*, Cântui XXVI, vv. 94 – 100.)

În cântul acesta, Dante – cu o genială previziune – anticipează marile descoperiri geografice ale secolului următor.

Prefăcându-se uneori că osândeşte formal pe un eretic, ca pe fratele Dolcino, Dante în realitate exaltă figura acestui răzvrătit împotriva clericalismului, împotriva castei călugărilor catolici, luptător pentru ţărănimea italiană asuprită.

La fiecare pas, în *Divina Comedie*, sunt demascate şi denunţate cu o mare asprime viciile şi moravurile clericilor. Sute şi sute de clerici, printre care numeroşi papi, sunt aruncaţi de Dante în flăcările eterne ale Infernului. Chiar şi în seninătatea Paradisului, va pune în gura Sfântului Paul şi a lui Piero Damiani cuvinte de aspră dojană şi de demascare a putreziciunii şi viciilor clerului. Iar într-un cânt al *Infernului* în care biciuieşte cu violenţă pe Papii Simoniaci nu se va sfii să asemuiască biserica catolică cu desfrânata apocalipsului.

Căci voi, de-avari, daţi crimei privilegii Strivind pe buni şi-umplând de răi pământul.

Pe voi, pe Papi, vă vede-n cartea legii Ioan în chipu-acelei mari mişele Ce sta pe ape şi curvea cu regii

Din bani dumnezeirea vi-e făcută!

Şi ce-i un biet păgân? Nimic, vezi bine.

Căci el adoră-un zeu, dar voi pe-o sută!

(*Infernul*, Cântul XIX, vv. 102 urm.)

Aceste atacuri dantești vor da naştere unei literaturi anticlericale, care va cunoaşte în Italia o mare dezvoltare, de la *Divina Comedie* a sa, de la *Decameronul* lui Boccaccio până astăzi.

În acelaşi timp, în multe din versurile sale, Dante a dat o lovitură puternică împotriva avariţiei, dar şi împotriva risipei. El s-a ridicat cu tărie împotriva unora dintre concetăţenii săi care erau lacomi. Pentru

Dante, banii erau cauza primă a decăderii. El a putut să-şi dea seama de ce înseamnă setea de câştiguri şi de profit şi să o denunţe, cu mult dispreţ, în opera sa:

Poporul nou şi iuţile câştiguri Te fac fără de cumpăt şi-ngâmfată Florenţo-ncăt te zbaţi acum în friguri!

(*Infernul*, Cântul XVI, vv. 73 – 75.)

O altă minunată expresie a vieţii materiale şi a realismului este însăşi realizarea artistică a capodoperei danteşti. Marele poet este un maestru desăvârşit, stăpân deplin pe excepţionale mijloace plastice, pe o foarte variată şi bogată paletă de pictor.

Lucrul acesta se dovedeşte chiar din tonul general al celor trei cântice ale operei sale. Astfel, *Infernul* are ca ton fundamental întunecatul amestec de negru şi roşu cu cele mai diverse combinaţii. În *Purgatoriu*, culorile sunt mai palide, cenuşii, verzi, albăstrii, apar acum marea, muntele, grădinile. În *Paradis* există culorile cele mai luminoase, strălucirea orbitoare.

Dincolo de acest meşteşug nemaiîntâlnit al combinaţiilor culorilor, trebuie subliniată şi marea măiestrie plastică, facultatea pe care o putem numi sculpturală a scrisului dantesc.

În contrast cu schematismul personajelor viziunilor medievale, Dante ştie să concretizeze şi să individualizeze cu o mare artă chipurile personajelor capodoperei sale. Cu deosebire în prima cantică, cea mai realizată artistic, toate personajele *Divinei Comedii* sunt puternic şi viu reliefate cu toate că uneori sunt schiţate numai în două sau trei versuri. Această facultate de a sculpta, de a reliefa o figură, un personaj, în modul cel mai concis, cel mai lapidar, este o fundamentală trăsătură a geniului poetic al lui Dante, care, din acest punct de vedere, nu poate fi comparat cu nimeni în literatura lumii. Nenumărate sunt exemplele. Astfel, Farinata degli Überti se ridică în Infern ca o gigantică statuie, aşa este înfăţişat trubadurul Bertrand de Born, sau leoninul Sordello, ori scriitorul Brunetto Latini, cu faţa arsă de ploaia de foc, Forese Donaţi, schelet înfometat în Purgatoriu, sau grupul sculptural al contelui Ugolino. Toate aceste reprezentări vii, care trăiesc în faţa cititorului, demonstrează puternicul realism plastic al lui Dante Alighieri.

Acest puternic realism se face simţit şi în forma poemei. Dante a încercat încă în *Vita Nuova* şi în *Convivio* să reînnoiască formele stilistice ale înaintaşilor săi din Dulcele Stil Nou, forme stilistice care se

caracterizau prin artificii căutate şi abstracte. Stilul în care este scrisă *Divina Comedie* este concis, energic, furnizând un mlădios instrument pentru concretizarea bogatului fond de idei şi sentimente.

Dante şi-a scris capodopera în „volgare", adică în italieneşte, în limba poporului, cu toate îndemnurile pe care literaţii vremii i le dădeau ca s-o scrie în latineşte.

El a dispreţuit sfatul acesta pentru că dorea să fie înţeles de către un cerc cât mai larg de cititori.

Pentru omul nou care se trezea la cultură, spărgând cercul de întuneric al obscurantismului, a folosit marele poet italiana şi nu latina şi a scris (aşa cum declară el însuşi într-o epistolă), pentru a fi înţeles chiar şi de femei!

Toate aspectele creaţiei danteşti subliniate până acum ar putea fi o dovadă că *Divina Comedie* poate să fie pusă în strâns raport cu arta Renaşterii, care are ca fundamentală caracteristică tocmai viul interes pentru viaţă, pentru lumea reală şi are omul drept centru al preocupărilor sale. Dar Dante Alighieri nu poate fi încă numit poet al Renaşterii, pentru că arta sa cunoaşte şi o serie de limite care-l aşază între ultimii reprezentanţi ai Evului Mediu.

Între aceste limite şi contradicţii trebuie să amintim alegorismul care străbate întreaga poemă, simbolismul creştin. Contradicţia dintre sensul moral şi religios şi cel politic al Divinei Comedii este o altă caracteristică a poemei danteşti, capodoperă literară care se află la încrucişarea a două mari epoci istorice.

Marea poemă a lui Dante Alighieri este însufleţită însă de un mare patos, de un suflu vijelios, de o mare încredere în om şi în posibilităţile sale. Ea este pătrunsă de un optimism viguros, caracteristic epocii umanismului căruia, din acest punct de vedere, Dante Alighieri poate să-i fie un incontestabil precursor alături de Francesco Petrarca şi de Giovanni Boccaccio.

Reflectând în adâncime cele mai înaintate realizări ale vremii sale, capodopera lui Dante a slujit cauzei progresului social-economic al poporului italian, luptei împotriva anarhismului feudalităţii, împotriva imixtiunii papilor în domeniul puterii temporale, demascând tristele moravuri ale clerului, rapacitatea şi vâciile-i caracteristice. În acelaşi timp, *Divina Comedie*, subliniind toate lacunele orânduirii statului-comună, trasează în linii precise contururile unui viitor stat italian unificat. Această conştiinţă naţională a lui Dante, ca şi

a întregului popor italian, s-a putut forma, aşa cum arată Antonio Gramsci *„pe calea înfrângerii particularismului municipal ţi-a cosmopolitismului catolic, care erau strâns legate între ele şi formau sistemul cel mai caracteristic italian al moştenirii feudale din Evul Mediu”*.

*

Un artist este mare atunci când el este ancorat cu putere în realitatea vremii sale, când el o oglindeşte realist. Un artist este cu atât mai mare, cu cât ştie să descopere şi să releve noul în uniformitatea vechiului, pe care el îl vede condamnat deopotrivă. Un artist este cu atât mai mare cu cât el îşi pune în întregime arta sa în slujba poporului, în slujba celor mulţi pe care îi cheamă la luptă.

Poporul italian a iubit şi a înţeles chiar de la început capodopera marelui florentin. Uriaşa figură a exilatului mort la Ravenna a ajuns curând centrul unor nenumărate legende populare. Îndată după moartea sa, au apărut numeroşi comentatori şi imitatori. Terţinele *Divinei Comedii* erau recitate încă din Trecento (secolul al XIV-lea) în pieţele publice şi *Divina Comedie* o bună bucată de timp s-a chemat II *Dante*. Încă de atunci au început interpretările publice ale poemei iar primul comentator şi biograf al lui Dante a fost un alt mare realist al secolului al XIV-lea italian, Giovanni Boccaccio. (Până astăzi, oriunde, în orice orăşel din Italia se citesc şi se interpretează în lecturi publice săptămânale cânturi ale *Divinei Comedii*.)

Opera lui Dante a putut fi considerată ca un instrument de măsurare a creşterii conştiinţei poporului italian. Interesul pentru *Divina Comedie* a fost mare mai ales în timpul Risorgimentului, în epoca mişcărilor pentru eliberarea şi unificarea naţională.

Doar în timpul celor douăzeci de ani ai dictaturii înrobitoare a lui Mussolini, literatura critică despre Dante a fost străbătută de ideile obscurantiste ale fascismului. S-a părăsit în timpul acestor douăzeci de ani tradiţia înaintată a unor scriitori ca Foscolo, De Sanctis, Tommaseo sau Carducci pentru a se încerca să se creeze imaginea unui Dante, scriitor al bisericii. S-a încercat de către aceşti adevăraţi falsificatori ai culturii aservirea lui Dante Alighieri, biciuitorul cel mai violent al papilor din istoria literaturii, sub un semn al totalei apropieri de dogma creştină, de filosofia scolastică, de ignoranţa şi obscurantismul teologal. S-a încercat de către „dantologii” fascişti înăbuşirea şi trecerea sub tăcere a tot ce este flacără şi avânt, entuziasm şi luptă

înverşunată în *Divina Comedie*. S-a încercat eliminarea elementelor telurice, a elementelor de splendidă viaţă terestră, pentru a-l scufunda pe marele creator în tenebrele Evului Mediu aflat sub semnul înlănţuitor al ascetismului şi misticismului.

Dar uriaşul fluviu al capodoperei a distrus cu valurile sale impetuoase zăgazurile ridicate de falsificatorii culturii şi Dante Alighieri este din nou acum aşa cum a fost şi în trecut glorificat ca poetul exilat pentru ideile sale nobile, ca luptătorul pentru unitatea Italiei, ca scriitorul care a văzut în arta sa o puternică armă de luptă pentru libertatea şi viitorul fericit al omenirii.

Pentru aceasta el a fost atât de iubit şi de preţuit de marii teoreticieni ai marxismului, Marx şi Engels, care-l citeau şi reciteau mereu. Îndeosebi Marx cunoştea pe dinafară fragmente întregi din *Divina Comedie* iar în *Capitalul* de multe ori sunt citate versuri din cele mai frumoase ale capodoperei dantești. Întotdeauna Marx şi Engels I-au considerat pe Dante printre cei mai mari clasici ai literaturii universale.

Divina Comedie a exercitat o deosebit de puternică influenţă asupra culturii, asupra artei şi literaturii întregii lumi.

Zeci de mii de lucrări s-au scris de-a lungul veacurilor pentru a sublinia marea frumuseţe artistică a poemei dantești, înaltul ei conţinut, pentru a comenta şi lămuri anumite pasaje, anumite aluzii la personaje şi evenimente istorice. Cei mai de seamă artişti, poeţi, pictori şi sculptori, muzicieni din toate ţările lumii s-au apropiat cu nesfârşită dragoste de *Divina*

Comedie şi de nepieritoarele ei modele şi motive. Mari poeţi ai lumii ca Victor Hugo, Puşkin au recunoscut înaltul geniu al lui Dante şi I-au considerat ca pe unul dintre cei mai mari poeţi-cetăţeni. Bieliński socotea *Divina Comedie* ca pe un model neîntrecut de epopee naţională.

Marii compozitori clasici ruşi Ceaikovski şi Rahmaninov s-au inspirat din pateticul episod al Francescăi da Rimini şi au scris lucrări muzicale de mare valoare artistică.

În Uniunea Sovietică, ţara înfloririi culturii socialiste, Dante este iubit şi preţuit de un mare număr de cititori. Nicio ţară din lume nu cunoaşte atât de numeroase şi excelente traduceri ale *Divinei Comedii* ca Ţara Socialismului biruitor. Remarcabilă între toate este traducerea lui M. Loziński, care în anul 1946 a fost răsplătită cu înalta distincţie a

Premiului Lenin.

Acest mare interes al maselor de cititori din întreaga lume este cu totul explicabil. În *Divina Comedie*, Dante este un mare poet prin luminoasa, prin optimista sa concepţie despre lume, cu dragostea lui de viaţă, cu interesul lui atât de puternic pentru om. Aşa cum arată criticul sovietic A. Ivaşcenko „*... demascând corupţia, lăcomia clerului, plasându-i în Infern pe înalţii reprezentanţi ai bisericii, Dante a devenit un poet cu adevărat mare tocmai pentru că aceste puncte de vedere corespundeau stării de spirit antibisericeşti, anticatolice, a maselor populare. Dacă* Divina Comedie *ar fi fost întocmită numai din elemente misticoreligioase şi n-ar fi avut o profundă bază populară şi trăsături caracteristice Renaşterii, ea n-ar fi devenit un apanaj al culturii naţionale şi universale şi n-ar fi pricinuit un interes artistic viu pentru generaţiile următoare, ar fi rămas deci închisă numai în limitele epocii sale. Dante va deveni în întregime un bun al maselor celor ce muncesc atunci când în faţa poporului italian, eliberat de sub întunecata dominaţie a reacţiunii bisericeşti şi laice, într-o Italie liberă şi democratică, se va dezvălui în întreaga lui măreţie patosul umanist popular al* Divinei Comedii”.

*

Ultimii ani ai lui Dante petrecuţi în rătăcirile exilului au fost trăiţi cu puternica dorinţă de a se întoarce în Florenţa pentru a primi coroana de poet dar, aşa cum am văzut, a murit departe de frumosul său oraş natal, de patria sa, atunci nerecunoscătoare. Respins atunci de Florenţa, Dante a primit însă foarte curând recunoaşterea ca cetăţean şi poet, în toate oraşele lumii, unde oamenii împărtăşesc marea lui încredere în triumful dreptăţii, în biruinţa finală a adevărului şi a luminii asupra minciunii, corupţiei şi întunericului neştiinţei.

*

Divina Comedie a avut în limba română mai mulţi traducători. Deasupra tuturor se ridică George Coşbuc, de altfel singurul care a tradus-o integral şi în versuri.

Contactul lui Coşbuc cu Dante şi cu *Divina Comedie* nu a fost întâmplător şi nici de scurtă durată. Apropiindu-se cu nesfârşită dragoste de Dante, Coşbuc a creat un interesant sistem personal de interpretare a *Divinei Comedii*. Numeroase manuscrise ale lui Coşbuc, aflate la Biblioteca Academiei R.P.R., dovedesc permanenta străduinţă pe care el a pus-o în cunoaşterea, adâncirea şi răspândirea operei

marelui poet italian.

Coşbuc a început tălmăcirea *Divinei Comedii* după o traducere germană şi a publicat câteva fragmente astfel traduse în revista *Convorbiri Literare*. Atras însă din ce în ce mai mult de nepieritoarele frumuseţi ale capodoperei dantești, el a învăţat singur limba italiană. A călătorit apoi în Italia, la Florenţa, pentru a-şi însuşi şi mai bine limba şi pentru a face rodnice cercetări în bibliotecile oraşului naşterii lui Dante. Astfel înarmat, a tradus apoi *Purgatoriul* şi *Paradisul*, direct din italieneşte şi a revenit asupra primei traduceri a *Infernului* pe care a refăcut-o în cea mai mare parte.

Cincisprezece ani de zile a lucrat şi a cizelat Coşbuc traducerea *Divinei Comedii*, vădind mari calităţi de înţelegere profundă a conţinutului textului şi de înaltă măiestrie a formei.

Mai mult decât orice alt traducător, George Coşbuc, poet luptător pentru libertate, a izbutit să se apropie de sufletul vijelios al marelui florentin. Vigoarea şi plasticitatea dantescă au fost redate de poetul român cu o rară măiestrie, făcând din tălmăcirea sa una din cele mai bune traduceri ale *Divinei Comedii* pe care le cunoaşte lumea.

Comentariul pe care noi l-am dedicat *Divinei Comedii* a încercat în primul rând să ofere o interpretare clară, în spirit realist, a capodoperei lui Dante Alighieri. El a avut la bază tendinţa de a arăta cât de legată este opera poetului italian de viaţa şi realitatea contemporană, cât de mult a putut fi el cronicarul fidel al istoriei oamenilor şi întâmplărilor timpului său.

Pentru aceasta am încercat o reconstituire a suprastructurii sfârşitului Evului Mediu în Italia şi, în special, în Florenţa, arătând cum Dante Alighieri poate fi explicat în întregime prin îmbrăţişarea idealurilor unei clase noi, în ascensiune, sfărâmătoare a dogmelor feudalităţii, pe plan politic, social ori cultural, în această încercare de sinteză şi de urmărire a *noului* în dezvoltare, am înfăţişat cadrul istoric şi cultural atâta cât a fost nevoie pentru a face sesizantă interpretarea pe o asemenea linie ca cea declarată. Am mers în permanenţă, chiar în comentariul la *Paradis*, pe calea care îl arată pe Dante ca pe un precursor al Renaşterii, ca pe un scriitor genial, a cărui vedere nu mai este întunecată de niciun văl. Vălul tenebrelor medievale a căzut la picioare şi el poate fi cel mult o piedică pentru mersul înainte către răsăritul unei lumi noi, pentru ajungerea la creasta de pe care într-adevăr marele poet a putut vedea viaţa cea nouă, a viitorului.

Am arătat ca în intenţia lui Dante *Divina Comedie* este un instrument de acţiune, o *operă „în sensul originar al cuvântului, adică o încercare de a schimba şi transforma materia şi în cazul acesta materia UMANĂ”*. Adică Dante vrea să activizeze, să schimbe sufletele oamenilor şi destinele lumii. Şi *Divina Comedie* este pentru el instrumentul acestei operaţii transformatoare, a acestei refaceri a omenirii. El însuşi afirmă aceasta destul de clar în faimoasa epistolă dedicatorie, adresată lui Cangrande della Scala: „*non ad specul*ându-mi *sed ad opus inventum est totum et pars*”.

Am fost ajutaţi în această interpretare de îndelungul studiu şi dragostea pentru text; precum şi de unele „chei” care pot fi uşor descoperite şi a căror mânuire ne-a îngăduit această interpretare.

În primul rând am fost ajutaţi şi îndrumaţi spre o asemenea judecată în interpretare de doctrina leninistă a reconsiderării patrimoniului clasic, ca şi de formula engelsiană care sintetizează personalitatea lui Dante Alighieri.

Am fost ajutaţi apoi, aşa cum spuneam, de unele „chei” care pot fi găsite în *Divina Comedie*.

Iată astfel una dintre cele principale. În versurile finale ale Cântului al XVII-lea al *Paradisului* (care înfăţişează o minunată autobiografie a poetului)”.

Dante declară înalta sa misiune. El arată aici că a fost ales să spună adevărul şi pentru aceasta, pentru a putea cunoaşte adevărul şi a-l transmite umanităţii, a întreprins el călătoria sa în Infern, în Purgatoriu şi în ceruri. Tot în aceste versuri el face o altă mărturisire de credinţă, arătând că a nu fi conformist, a-i biciui pe cei puternici în numele adevărului, înseamnă a da mari probe că eşti demn de a fi onorat de posteritate. Tot în aceste versuri credem că Dante Alighieri a dat singur cea mai înaltă şi mai frumoasă definiţie a *Divinei Comedii* şi a tendenţiozităţii ei, socotind-o ca o furtună care bate peste cele mai înalte culmi, peste papi şi împăraţi, peste toţi puternicii pământului. O uriaşă furtună care a fost dezlănţuită în numele adevărului şi al realităţii.

Credem că o altă cheie, care poate folosi la o interpretare modernă a *Divinei Comedii*, se află în versurile *Purgatoriului* închinate lui Casella şi care ne arată că capodopera lui Dante este într-adevăr reprezentarea integrală a vieţii şi a oamenilor. Umbrele întâlnite de Dante în imaginara lui călătorie au rămas la fel ca şi pe pământ, după

moarte, păstrându-şi cu mare fidelitate aceleaşi însuşiri, aceleaşi puternice sentimente ca în timpul vieţii terestre. Aceasta este o altă caracteristică majoră a capodoperei italiene.

Credem că mai poate fi mânuită şi o altă cheie a *Divinei Comedii*, care se lasă a fi descoperită în cel de-al XXV-lea Cânt al *Paradisului*. Există aici o altă autodefinire a *Divinei Comedii*, opera la crearea căreia şi-au dat mâna şi cerul şi pământul. Înseamnă deci că au concurat la făurirea ei şi realitatea contemporană şi înalta fantezie poetică. Iar interdependenţa planurilor realist-fabulos este măiestrit gradată şi urmărită într-o minunată armonie de-a lungul întregii opere.

Plecând de la o asemenea concepţie de interpretare am căutat în permanenţă să urmărim atitudinea de poet-cetăţean a lui Dante Alighieri, luptător şi om de partid, subliniind cum totdeauna el, om pasionat şi activ, un om *viu*, a simţit cel mai puternic dispreţ pentru inactivi şi neutrali.

Am subliniat în permanenţă umanizarea personajelor din *Divina Comedie*, care nu sunt simboluri şi abstracţiuni, ci realităţi vii. Şi cele mai puternice exemplificări sunt chiar faimoasele simboluri ale abstracţiunilor: Beatrice socotită simbol rece al raţiunii divine, Virgiliu simbol al raţiunii umane. (Ne amintim de plânsul Beatricei de la începutul poemei, la gândul primejdiei în care se află iubitul ei şi umanizarea lui Virgiliu care se înduioşează profund la acest plâns al femeii frumoase şi iubitoare.) Niciodată Dante nu I-a zugrăvit ca un simbol abstract pe Virgiliu, marele poet latin. Deşi personifică, el nu este alegorie rece, ci un om viu, cald, căruia de exemplu (*ch*. *Inf*. IX, v. 21) îi e milă nespus de suferinţele condamnaţilor din Infern.

Fără nicio sforţare ori îngroşare a comentariului am căutat a ne apropia îndeosebi de interpretarea realist-politică a aluziilor şi simbolurilor, exemplificând spre pildă cele trei fiare ale începutului capodoperei, prin aluzii la cetatea Florenţei, la personaje istorice ca Charles de Valois, ori lupoaica – socotind-o simbol al Curiei Papale romane, vestită prin lăcomia şi avariţia ei.

Am subliniat în permanenţă înalta conştiinţă a lui Dante despre propria sa valoare, de puternica sa personalitate, atitudine nouă, antimedievală, care preanunţă Renaşterea.

Am căutat în mod continuu să subliniem frumuseţea plastică a comparaţiilor din *Divina Comedie*, arătând că totdeauna imaginile sunt luate din realitatea terestră şi că ele izbutesc să ne facă accesibile cele

mai fantastice situaţii, în care ne poartă înalta fantezie a lui Dante în imaginara sa călătorie.

Poate că nimeni nu a ţintit un ochi mai atent ca Dante Alighieri în istoria locurilor, timpului şi oamenilor ţării sale.

S-a spus de multe ori că *Divina Comedie* este o cronică fidelă, un documentar de înaltă valoare artistică, care a izbutit să sintetizeze şi să transmită posterităţii întreaga viaţă a veacului de mijloc.

Niciodată o afirmaţie nu se poate susţine mai uşor de către un cetitor atent al capodoperei. Să ne amintim de cât de minuţios cronicar se dovedeşte Dante, cronicar al Florenţei contemporane în Cântul al XVI-lea al *Paradisului*, când enumeră şi pomeneşte de caracteristicile cele mai însemnate ale tuturor familiilor mai importante din istoria Florenţei. Este pur şi simplu o transcriere de pagini întregi din cronica contemporană a veacului de mijloc, de cea mai atentă scrupulozitate istorică.

Să ne amintim de invectivele faimoase din Cântul al XIX-lea al *Paradisului* în care el enumeră pe toţi regii Europei din preajma anului 1300, biciuindu-i cu violenţă, condamnându-i la stâlpul infamiei ca pe o ruşine a umanităţii.

Dante este cronicarul sfârşitului Evului Mediu, acela care a izbutit să sesizeze aspectele cele mai semnificative, demascând *avant la lettre* acumularea capitalistă, arătând că cele mai mari rele se nasc din poftă de a strânge şi de a avea bogăţii (7 ra/. VI, v.115) sau când izbucneşte într-o furtunoasă invectivă la adresa Florenţei, arătând ca setea de afaceri a izbutit să facă astfel ca bunele deprinderi şi obiceiuri să dispară din incinta cetăţii.

Cât de ridicol îl va prezenta apoi pe Midas, ca un alt protest împotriva nebunei dorinţe de îmbogăţire cu orice preţ (CFR. P org. XX, v.106).

Dante a denunţat cu tărie moravurile curţilor feudale, ca în tragicul episod al lui Pier della Vigna. El a evocat în versurile Cântului XXVII al *Purgatoriului*, ca într-un vast şi realist tablou al Evului Mediu, toate înaltele ruguri pe care au putut să ardă atâţia dintre contemporanii săi. El se arată cronicarul fidel al Viespilor Siciliene în al VIII-lea Cânt al *Paradisului*, al luptelor ereticilor ca Fra Dolcino etc. El a transmis imaginea contemporaneităţii în regaturile „lumii de dincolo" – în reprezentarea unei cetăţi medievale, cu turnuri, ziduri şi metereze, cu semnale luminoase ca cetatea Dite a Infernului – el a înfăţişat

relaţiile între oameni şi în „lumea de dincolo" ca şi pe pământ.

Cunoscător profund al realităţilor contemporane, Dante s-a arătat a fi un vajnic antiecleziast. Ne amintim de marile atacuri pe care poetul le dă în permanenţă împotriva înalţilor prelaţi. Astfel, în *Infern* el arată că majoritatea păcătoşilor din Cântul VII, al zgârciţilor, aparţine tuturor gradelor ecleziastice. El denunţă teribil pe papii simoniaci, în totalitatea Cântului XIX al *Infernului*, şi fulgeră turpitudinea pontificală în Cântul XXVII, în care declară că prelaţii cei mari sunt noii farisei, în capul lor aflându-se însuşi papa Bonifaciu. Întregul final al cântului este de altfel o invectivă împotriva faimoasei donaţii a lui Constantin, pe care se bazau pretenţiile temporare ale papilor şi pe care Dante o demască astfel, cu 150 ani înaintea lui Lorenzo Valla.

Niciodată nu vor putea fi uitate cuvintele de foc îndreptate împotriva oamenilor bisericii, pe care Dante îi socoteşte drept cauza primă a tuturor relelor care răscolesc Italia, şi al căror amestec cu totul nefast în politica ţării el I-a stigmatizat totdeauna.

Tonalitatea cântului este într-adevăr fulgurantă şi o vom găsi chiar în înaltele ceruri senine şi luminoase ale *Paradisului* în Cântul XX când poetul agită violent biciul satirei şi al justei invective, în XVII şi XVIII, când simoniacii sunt blamaţi din nou, în XXI şi XXII, când Pier Damiano stigmatizează întregul cler, în ultima şi teribila invectivă pusă în chiar gura Sfântului Petru care fulgeră împotriva papilor şi înalţilor prelaţi (*Paradisul*, Cântul XXVII).

Am căutat totdeauna să subliniem umanitatea lui Dante Alighieri, vibraţia lui de om modern şi deplina lui armonie. Nimic din ce este uman nu-i este străin omului Dante. Noi l-am surprins şi înfăţişat ca atare de-a lungul întregului comentariu.

Aşa l-am văzut pătruns de cea mai caldă şi vibrantă umanitate în Cântul V al *Infernului*, în care a exaltat dragostea primei femei moderne a lumii, Francesca da Rimini.

Aşa a înălţat un viu monument literar, de recunoştinţă şi dragoste, acelui care i-a fost primul îndrumător, Brunetto Latini.

Îi este frică (7 «/. VII, v.85), atunci când zugrăveşte călătoria aeriană pe care a trebuit s-o facă pe spinarea monstrului Gerion. Se exprimă cu cele mai violente, mai aspre şi mai pline de patimă cuvinte, în versurile care arată uriaşul lui dispreţ pentru josnicia linguşitorilor (*Infernul*, XVIII, v. 114).

A izbutit să se bucure evocând şi humorul şi grotescul ca în Cânturile XXI, XXII ale *Infernului*.

El este desigur Ulysse, simbolul omenirii mereu frământată de setea de a şti, de marele dor de a cunoaşte, în el se poate vedea seninătatea finală a omului care şi-a făcut datoria.

Dante totdeauna a fost un judecător imparţial, un distribuitor de pedepse sau de recompense, care nu s-a sfiit să-şi aşeze în Infern o rudă a sa, pe Geri del Bello (*Inf*. XXIX) sau să-i răsplătească pe Enric al VII-lea de Luxemburg, în înălţimile Paradisului.

Înalta umanitate a lui Dante a vibrat în versuri magnifice închinate libertăţii şi luptei pentru ea, dusă până la moarte (ca în Cântul I al *Purgatoriului*).

Viaţa bogată a lui Dante, multilateralitatea sa se afirmă în episoade ca acelea a lui Casella, care pare o scenă desprinsă din viaţa bogat artistică a lui Dante, în Florenţa, alături de prietenii săi, iubind muzica lângă Casella, poezia lângă Cavalcante, pictura lângă Giotto. Scena aceasta (*Purg*., C. II) în care Casella cântă muzica versurilor prietenului iubit este una din cele mai puternice manifestări ale vieţii şi ale bucuriilor terestre. E atât de mare magia cântului de dragoste lumească încât sufletele uită chiar condiţia lor actuală, marea lor dorinţă de a se purifica în Purgatoriu.

Dante zâmbeşte, el care zâmbeşte atât de rar, în episodul cu Belacqua (*Purg*. C. IV), la suavitatea episodului cu Pia dei Tolomei.

Dar Dante este mai cu seamă un îndrăgostit. De la început până la cel din urmă vers al *Divinei Comedii* răsună în întregul poem marile ecouri ale iubirii poetului. Iată-l astfel pe înălţimile grele ale muntelui Purgatoriului, când este atât de îndrăgostit, încât uită de efortul greu al ascensiunii, uită de toate subtilităţile doctrinelor teologale şi alegorice şi îl imploră el pe Virgiliu să se grăbească spre a vedea mai departe pe femeia iubită (*Purgatoriul*, VI, v. 19). Şi cu câtă frică, dar cu ce mare elan de îndrăgostit va străbate în Purgatoriu zidurile de flăcări, convins fiind de Virgiliu că Beatrice se află dincolo de ele.

Apariţia Beatricei pe platoul paradisului pământesc îl va înspăimânta pe Dante ca un covârşitor, aproape cu neputinţă de îndurat sentiment. Şi marele poet va fi scris aici, cu prilejul apariţiei femeii iubite, reîntâlnite la zece ani după moarte, unele din cele mai frumoase versuri de dragoste ale lumii.

Dar profunda umanitate dantescă va înfăşura şi pe Beatrice,

care aici se va arăta şi ea ca o femeie îndrăgostită şi nu ca un rece simbol, întristată şi jignită de purtarea lipsită de credinţă a iubitului.

Ironia ei va atinge puncte culminante în *Purgatoriu* (XXXI) al cărui final va exalta extraordinara ei frumuseţe, fiind un adevărat imn de slavă închinat Florentinei. Şi credem că esenţa *Paradisului* constă tocmai în marea putere a iubirii, care-l face pe Dante demn să se urce în ceruri, privind ochii iubitei şi, de dincolo, căpătând forţa de a se transhumana. Iar în finalul *Paradisului*, când el va fi părăsit de Beatrice, care se ridică în slavă şi glorie alături de Dumnezeu, Dante va suferi nesfârşit la gândul despărţirii, dar va fi mândru de a-şi fi putut ţine înalta sa juruinţă făcută în finalul *Vieţii noi*, de a spune despre ea lucruri care nu au mai fost spuse despre nicio altă femeie cândva pe lume.

Umanitatea lui Dante a vibrat puternic şi sub semnul iubirii de patrie. El este din acest punct de vedere unul dintre primii poeţi ai lumii pentru care ideea de patrie şi iubirea de ea devine temă majoră, şi expresia sa măiastră îmbracă marile sentimente ale poetului, care se ridică dincolo de zidurile cetăţii pentru a privi la întreaga Italie.

Ne amintim atâtea episoade din *Divina Comedie*, care răspund strălucit acestor afirmaţii. Cât de aspru este Dante în Cântul XXXII al *Infernului* când îi stigmatizează pe trădătorii de ţară! Şi lucrul acesta este explicabil perfect, ţinând seama că nimic nu putea fi mai de urât, mai reprobabil pentru el, înflăcărat om de partid, decât trădarea şi mai ales trădarea politică.

Ne amintim de toate furtunoasele sale invective împotriva cetăţilor Italiei, ca Pisa, Genova, ne amintim de întregul Cânt al VI-lea din *Purgatoriu*, cu extraordinara invectivă adresată Italiei, sau Cântul al XIV-lea în care deplânge soarta Italiei de Nord, contemporană, pentru a vedea cât de mult a vibrat poetul italian sub semnul iubirii de patrie.

Umanitatea lui Dante a unit concepţia sa vehement antiecleziastică cu aceea a exaltării protagoniştilor luptei pentru Imperiu. De aici admiraţia sa pentru Manfredi, care combătuse pentru ideea atât de scumpă marelui poet, a acordării puterii temporale împăratului şi nu papalităţii. De aceea mai drept judecător decât papii care-l excomunicaseră, Dante îl aşază pe Manfredi într-un loc al mântuirii, cum este *Purgatoriul*.

Şi alte trăsături ale umanităţii lui Dante, şi alte manifestări ale

spiritului său îl arată ca pe un modern, ca pe un precursor al Renaşterii. În primul rând trebuie să subliniem permanenta dragoste şi admiraţie pe care Dante o are pentru umanitatea antică.

Ne amintim de Cântul IV al *Infernului*, care este o glorificare a Antichităţii, o reevocare a celor mai mari figuri pe care le-a cunoscut marea cultură a timpurilor trecute, pe care Dante le aduce în faţa cetitorului, ca o galerie luminoasă de la Socrate, Platon, Democrit, Thales, Anaxagora până la Euclid, Avicenna sau Averroes. El va exalta în permanenţă pe Virgiliu ca pe cea mai înaltă glorie latină, arătând aceasta de atâtea ori în *Divina Comedie*. Este cu totul semnificativă declaraţia pe care o face Staţiu (*Purgatoriul*, C. XXI) că, pentru a-l cunoaşte pe Virgiliu, el şi-ar întârzia ascensiunea în Paradis cu un an, cu toată dorinţa arzătoare pe care o au sufletele Purgatoriului de a ascende în ceruri.

Conştient de propria sa valoare şi de progresul său faţă de Antichitate în arta plăsmuirii literare, Dante se va declara superior lui Lucan şi Ovidiu, atunci când descrie metamorfoza omului în şarpe şi va fi primit în castelul marilor spirite ale Antichităţii din Limb, asemenea maeştrilor literaturii Antichităţii.

Dante este un precursor al Renaşterii prin uzul pe care-l face, din abundenţă, al miturilor şi personajelor mitologiei. Sunt prezente în versurile sale figurile lui Caron, Minos, Cerberul, Flegias, Chiron, Nes etc.

Este descrisă cu accente vibrante superba revoltă a lui Capaneu, care a aruncat sfidarea în faţa lui Jupiter, neînfrânt nici de rigurozitatea regulilor infernale.

De atâtea ori în decursul capodoperei sale Dante a amestecat voit elementele biblice (sacre) cu cele păgâne. El a invocat muzele păgâne pentru a scrie *Purgatoriul*. Chiar şi în *Paradis*, în care tematica este a unei lumi creştine, el invocă pe zeul elen al poeziei, pe Apolo, ca să-i ajute la înalta sa probă. Parcele şi Harpiile îi populează pădurile infernale sau pot prezida la soarta vieţii unui creştin (CFR. *Purgatoriul*, C. XXI). Dumnezeul creştin poate fi numit de Dante Jupiter, Matilda poate fi comparată în *Paradisul* creştin cu o muză.

Tot ca un precursor al Renaşterii, care va dezvolta concepţia activă a omului, până la individualism, se poate considera Dante care este o personalitate foarte conştientă de propria sa valoare. Astfel el poate aminti că a fost în ceruri, cu un orgoliu care nu poate fi numit

catolic. El pregăteşte în felul acesta confruntarea finală pe care va avea-o cu Dumnezeu. A se confrunta cu divinitatea, a-l privi pe creator direct în faţă, aşa cum face Dante până când aproape îşi consumă puterea ochiului (*Paradisul*, C. XXXIII), în finalul *Divinei Comedii*, este o îndrăzneală care distruge din suprastructura teologală a Evului Mediu şi care-l prezintă pe Dante ca un precursor al Renaşterii. Această afirmaţie

I noastră este întărită de comportarea sufletelor în Paradis. Într-adevăr, sufletele drept-fericiţilor se arată lui Dante în diferite ceruri, deşi locaşul lor permanent este Fmpireul, numai pentru a-i face sesizabil lui Dante gradul beatitudinii lor. Socotim o dată mai mult ca o afirmare a splendidului optimism al lui Dante, a dezvoltării uriaşe a personalităţii literare în aceste timpuri, asemenea mecanism uriaş pus în mişcare de divinitatea creştină, pentru a arăta călătorului poet întreaga arhitectură a lumii eterne. Pentru Dante Alighieri, poet florentin, sunt puse în mişcare toate cerurile şi sufletele fericiţilor coboară, am putea spune la raport, în faţa marelui poet, care mânuieşte toate elementele cosmosului, fiind într-adevăr el un divin arhitect. Acesta este Dante Alighieri, precursor literar al Renaşterii, care arată de atâtea ori că numai calea adevărului şi cercetarea lui este marele scop al omului în timpul vieţii, care arată că adevărata noblеţe este aceea a spiritului şi nu a naşterii (*Paradisul*, C. XVI).

În Cântul VIII al *Paradisului* Dante dă o altă lovitură Evului Mediu, care se află închistat într-un sistem de educaţie uniform, dogmatic, nediferenţiat, arătând modern că educaţia trebuie să ţină seama de înclinările şi aptitudinile naturale, aceasta fiind finalitatea exclusivă.

Dar el susţinea şi experienţa. De aceea putea declara (*Purgatoriul*, C. XXVI) că pentru a putea trăi şi muri demn, în stare să cucerească viitorul, Dante încearcă în aceste regiuni *experienţa*. Aceasta este scopul didactic, mărturisit, al *Divinei Comedii*, şi capodopera a îmbrăcat experienţa şi sufletul întregii omeniri din veacul de mijloc, fixând-o pentru eternitate în versurile nemuritoare care se află sub semnul înalt realist al celei mai depline cunoaşteri a omului şi sufletului, care ieşea din noaptea Evului Mediu spre soarele radiant al Renaşterii.

Acesta este Dante Alighieri care s-a substituit de atâtea ori divinităţii, răsplătind şi pedepsind, ducându-şi concepţia politică

împotriva papalităţii în chiar înaltul Empireului.

Versurile acestea danteşti au devenit de sute de ani proverbe în limba italiană. Şi ele arată, totdeauna, atitudinea fermă, de neclintit, a poetului care nu s-a abătut niciodată, sub semnul furtunilor şi vicisitudinilor.

Dar Dante a fost şi un maestru realist al formei. Ne amintim cum în *Purgatoriul* (C. XXIV), ca un deosebit de înzestrat critic literar, el defineşte însuşi realismul, faţă de Bonagiunta Orbiciani da Luca. Scopul artei constă în perfecta corespondenţă dintre conţinut şi formă, între sentiment şi expresie. A fi sincer, a nu imita pe altul, a asculta sentimentele proprii, a reuşi să spui lucrurile cu un stil propriu, iată caracteristicile care se desprind din faimoasa definiţie pe care Dante o dă curentului literar al *Dulcelui Stil Nou*, al cărui cel mai de seamă reprezentant este el însuşi. Şi aceste caracteristici sintetizate de Dante sunt fundamentale pentru orice creaţie care stă sub semnul realismului. Şi ele au fost pe deplin realizate în această capodoperă care este *Divina Comedie*.

Dante a cunoscut şi a redat întreagă viaţă a ţării sale. El a adus în versurile sale întreg freamătul şi tumultul vieţii vegetale şi animale. Realismul formei sale a purtat elementele naturii umane în lumina artei şi le-a cizelat desăvârşit.

Nimeni poate nu a evocat mai sintetic, cu o privire ele vultur care planează, înaltele şi luminoasele peisaje cosmice, planeta noastră, *„această brazdă care ne face să fim atât de* sălbaticifrumuseţile ţării sale, ca marele poet. Nimeni nu a cunoscut poate mai bine ca exilatul florentin natura italiană, rătăcitor fiind atâta vreme pe drumurile Italiei de Nord.

De aceea pătrund atâtea elemente şi aluzii care concretizează cele mai fantastice situaţii, prin referirea metaforică la diferite regiuni ale Italiei. Ne amintim astfel de descrierea oribilei păduri infernale (CFR. XIII, *Infernul*), pe care o compară cu regiunea Maremmei toscane. Sau descrierea unor regiuni din Infern care sunt aidoma regiunii alpine Monviso (CFR. *Infernul*, XVI). Ne amintim de vederea aeriană de pe o culme, nu altfel ca o colină Euganee, pe care o are un ţăran, în asfinţitul unei zile de vară. Sau descrierea drumurilor prăpăstioase ale Liguriei, pe care el le pomeneşte în *Purgatoriu* (C. III), ne arată că el cunoaşte într-adevăr toate particularităţile peisajului italian. În cântul următor el va evoca o serie de localităţi italiene vestite pentru greul urcuş sau

coborâş, prin care se ajungea la ele. De altfel Dante, în întregul *Purgatoriu*, se arată ca un perfect cunoscător al muntelui ca şi al efectelor psihologice pe care le provoacă orice ascensiune, efortul, odihna pe culmea ajunsă, privirea plină de satisfacţie asupra vastei panorame de la picioare, precum şi mulţumirea de a fi străbătut şi învins un drum atât de aspru.

Dante s-a arătat într-adevăr a fi un mare poet atunci când a descris şi marea. Toate mările care scaldă Peninsula le-a cunoscut şi putem considera, ca un miracol într-adevăr al expresiei danteşti, descrierea mării din Cântul I al *Purgatoriului*.

Socotim splendida descriere a grădinii Paradisului terestru ca o altă dovadă a luminosului realism al *Divinei Comedii*, operă printre primele din lume în care natura intră ca temă. Şi-a găsit aici oglindirea artistică, în versuri într-adevăr simfonice, pineta din Ravenna, pe care de atâtea ori o străbătuseră paşii meditativului poet.

Dante a cântat marile fluvii ale ţării sale, uriaşele vânturi, pe care le-a proiectat în *Infern*, constelaţiile care strălucesc în lumină senină deasupra Italiei. El a cântat, ca nimeni altul, răsăritul, zorile, aurora. Şi niciodată nu vor dispărea din poezia lumii versurile de muzicalitate extremă, care cuprind profundele şi gravele ecouri pe care apusul le face să vibreze în sufletul omenesc (CFR. *Purgatoriul*, C. VIII).

Dincolo de natura vegetală şi animală, ale cărei elemente formează atâtea numeroase comparaţii în *Divina Comedie*, Dante a adus în metaforele sale atâtea comparaţii luate din viaţa şi activitatea oamenilor. Poate fi amintită comparaţia smoalei infernale cu aceea care este folosită în arsenalul veneţian (splendidă evocare a activităţii umane), ne amintim de nenumărate comparaţii luate din lumea ţesătorilor, morarilor, brutarilor, meşterilor sticlari, a făuritorilor de lăute etc., etc., pentru a putea înţelege întreaga proiectare în ceruri a acestei realităţi contemporane, a vieţii şi activităţii oamenilor, pentru a înţelege şi realismul formei *Divinei Comedii*.

Socotim ca foarte caracteristică pentru facultatea aceasta de proiectare a vieţii terestre în ceruri, a celor mai banale imagini, un fragment din *Paradis* (Cantul XIV).

Înalta fantezie a lui Dante pleacă de la cea mai strictă realitate, de la jocul firelor de praf într-o rază de lumină care străbate o cameră întunecoasă, pentru a arăta că aidoma erau sufletele care roiau pe o

cruce de lumină în cerul lui Mercur. Sau atunci când compară soarele cu un fier înroşit şi uriaşa inundaţie de lumină a cerurilor cu un lac terestru.

Ne amintim apoi de extraordinara paletă de pictor pe care o mânuieşte Dante. Ne amintim de diferenţierea tonurilor fundamentale a celor trei cântice, marea varietate nemaiîntâlnită a combinaţiilor culorilor în întreaga *Divină Comedie*.

Am subliniat în permanenţă deosebitele însuşiri de portretist ale lui Dante, care ca nimeni altul ştie să individualizeze un personaj. Am vorbit despre facultatea pe care am numit-o sculptorică a scrisului dantesc, exprimată în tot atâtea desăvârşite realizări: Farinata degli Überti, Sordello, Brunetto Latini, Ugolino, Forese Donaţi, Belacqua.

Am subliniat de câte ori am avut prilejul în *Comentariu* şi reînnoirea, modernizarea formelor stilistice, conciziunea şi energia stilului dantesc – un admirabil şi mlădios instrument pentru concretizarea unui uriaş tezaur de idei şi sentimente.

Comentariul nostru nu a ignorat alegorismul creştin pe care l-a explicat istoriceşte, dar el a căutat în permanenţă să sublinieze marele patos al operei, suflul vijelios care o străbate, marea încredere în om şi în posibilităţile lui, optimismul umanist. Comentariul nostru a încercat să sublinieze în acelaşi timp caracterul popu-Iar al *Divinei Comedii* şi accesibilitatea ei, marele interes artistic pe care şi astăzi îl poate provoca lectura ei atentă şi integrală. Comentariul nostru a încercat deci să sublinieze frumuseţea nepieritoare a capodoperei veacului de mijloc, a *Divinei Comedii*.

Modernitatea poeziei lui Francesco Petrarca

Există nenumărate locuri comune în istoria literaturilor şi unul dintre cele mai cunoscute este constatarea evidentă pentru orice cititor atent, a puternicului contrast – la Francesco Petrarca – între omul medieval şi cel al Renaşterii, între creştin şi păgân, între idealul ascetic şi frumuseţea vieţii.

Mai mult decât alţi scriitori mari ai lumii Francesco Petrarca a fost o adâncă oglindă în care s-au reflectat multiform imaginile vieţii, ale lumii şi ale gândirii contemporane. Mai mult decât alţi mari scriitori ai lumii Francesco Petrarca nu se poate reduce însă la o unitate psihologică, nu se poate reduce la o căutare şi o aspiraţie unică. Aidoma spiritelor neliniştite de totdeauna ale umanităţii el a căutat să

experimenteze totul, să încerce, să caute să se bucure de toate marile spectacole ale vieţii.

Şi ca scriitor a încercat totul şi a vrut să se întreacă cu alte mari modele. A aspirat să-i egaleze pe Cicero în *Epistole*, pe Titus Livius în *De viris*, pe Virgiliu în *Africa*, pe Seneca cu de *Vita Solitara* şi pe Santăgostino cu *Secretum*. A aspirat la o mare glorie literară din această emulaţie, aşa cum această sete de glorie apărea ca un semn al prestigiului incontestabil de care încep să se bucure artiştii în epoca de splendidă înflorire a Renaşterii.

Gloria aceasta pe care a visat-o prin *Africa*, marele său poem epic, îşi are în realitate rădăcinile într-un volum de dimensiuni reduse, intitulat *11 Canzoniere* şi pe care scriitorul cu o posibilă şi modestă sinceritate I-a subintitulat: *Francisci Petrarca laureaţi poete rerum vulgarium fragmenta*. Această culegere poetică, alcătuită în special din sonete, conţinea aproximativ 366 de lucrări literare, de citit câte una în fiecare zi a anului. Acest amănunt este într-adevăr demn de a fi reţinut pentru a fi pus în raport cu procedeele identice ale lui Dante şi Boccaccio, ca o exegeză a artei poetice a timpului care se găsea sub semnul căutării simetriei şi armoniei clasicismului care se făcea acum tot mai cunoscut.

Sentimente şi idei noi pătrund această culegere a poeziilor lui Petrarca, definindu-l pe poet ca un reprezentant de seamă al lumii noi. Într-adevăr Francesco Petrarca a fost primul scriitor care a simţit şi a scris aşa cum n-au scris poeţii Antichităţii, aşa cum creştinismul nu a îngăduit-o atâtea secole.

Francesco Petrarca a fost primul care a simţit că fiecare suflet, fiecare individ poate să aibă o istorie aşa cum o are societatea omenească, că din fiecare ceas al vieţii îşi poate avea originea şi înflori splendid un poem. Petrarca a fost printre primii scriitori ai lumii care a simţit că o întâmplare oricât de mică, oricât de intimă, dacă are un ecou puternic în inima omenească ea poate să se oglindească şi în poezie.

Petrarca a fost printre primii scriitori care au avut ca temă realitatea cotidiană, obişnuită, realitatea noastră umană, plină de durere şi de iubire, plină de soare sau de furtuni. Petrarca a fost primul care a pătruns adânc în interiorul său, în interiorul sufletului omenesc pentru a-l întreba, pentru a-l asculta, pentru a-l analiza şi pentru a-şi răspunde.

În Francesco Petrarca este fundamentală sensibilitatea, facultatea celei mai sublime emoţii, tendinţa subtilă de a sesiza în jurul său sentimente şi pasiuni, de a le simţi forţa, de a-şi confrunta cu ele propriile sentimente şi pasiuni. El este deci primul mare poet liric al lumii.

Soarta literară a lui Petrarca pune o problemă interesantă criticii şi istoriei literare.

Tuturor marilor epoci ale umanităţii le-au corespuns mari poeţi care au fost oglinzile cele mai clare ale societăţii vremii lor şi în acelaşi timp anunţătorii transformărilor pe care aceste societăţi le purtau deja în sâmbure în ele, dar pe care contemporanii nu le vedeau atât de limpede. Acest rol al poeţilor, rol de jalon pe marile drumuri ale umanităţii, este dintre cele mai importante şi mai preţioase. Societăţile care s-au succedat aveau interes ca misterul transformărilor lor să rămână un mister. Pentru aceasta criticii acestor societăţi, de-a lungul secolelor, au avut drept misiune să facă să dispară din studiul poeziei şi al marilor poeţi ceea ce putea să-i lumineze pe oameni şi să-i facă să reflecteze asupra societăţilor şi transformărilor lor. Aceşti critici au avut drept misiune să exalte o anumită latură a operei unui poet, pentru a face să fie uitat acel caracter de oglindire al transformărilor pe care l-a subliniat.

Soarta literară a lui Francesco Petrarca este un exemplu tipic pentru un asemenea procedeu. Petrarca nu a fost niciodată exaltat decât pentru poemele sale de dragoste. Ele sunt într-adevăr de o rară frumuseţe, dar n-ar fi trebuit să se facă să fie uitate poemele – să le numim filosofice, politice – ale lui Petrarca, expresie a spiritului înaintat al vremii care va fi numită Renaştere.

Petrarca este de asemenea un poet patriot, partizan avântat al independenţei naţionale, al libertăţii şi al unităţii Italiei. El a fost prietenul celui mai mare democrat al vremii aceleia, tribunul Rienzi. Şi toate acestea se oglindesc în poezia sa, care, în sensul modern al cuvântului, este din mai multe puncte de vedere o poezie *politică*, cetăţenească.

Din secolul XIV până în secolul XX, critica a considerat politica drept un element impur, străin poeziei şi s-a înverşunat să amputeze operele literare de latura lor politică. Pentru aceasta, în general, se cunoaşte un Petrarca, poet genial dar mutilat, pentru aceasta cea mai mare parte a poeţilor, care au fost mari prin concepţia lor despre lume,

au fost şterşi din amintirea oamenilor sau au fost transmişi posterităţii *„fără de picioare, fără mâini, cu vocea unei priveghetoare oarbe”*.

Şi ar fi fost un mare păcat artistic dacă imaginea aceasta mutilată a lui Petrarca s-ar fi perpetuat. De o mare frumuseţe artistică sunt cele două canţone din *Rimele* lui Petrarca, inspirate de un profund şi nobil sentiment patriotic. Prima, *Spirito gentil*, dedicată tribunului Cola di Rienzi, este un înflăcărat îndemn pentru restaurarea vechii glorii, a Italiei şi a Romei, în lume. Cealaltă vestită canţonă, *Italia mia*, poate să fie considerată ca un veritabil manifest al independenţei naţionale, ca o chemare pătimaş-arzătoare la lupta pentru libertatea ţării. În amândouă aceste desăvârşite artistic canţone pătrunde în profunzime înalta, moderna iubire de patrie, a lui Petrarca – unul dintre primii scriitori ai lumii la care se poate sublinia existenţa şi oglindirea în poezie a sentimentului naţional.

Alături de Dante Alighieri, exaltator şi el al *ideii* de Italia, Francesco Petrarca este printre primii care voiesc Italia independentă, eliberată de jugul străin şi care crede cu nestrămutată tărie, cu nesfârşită încredere, în marile virtuţi şi posibilităţi ale sufletului şi poporului italian. O elocvenţă arzătoare, ţâşnind năvalnic, direct din inimă, străbate cele două mari poeme. Cu violenţă şi ardoare marele poet acuză pe seniorii Italiei de a fi guvernat rău această glorioasă parte a lumii, divizaţi între ei de discordie şi de ură, purtând între ei, spre prăbuşirea ţării, nenumărate războaie fratricide. Cu accente de înflăcărată iubire de patrie poetul recheamă pe seniorii italieni către imaginea şi gândul patriei, primul leagăn şi ultimul locaş al strămoşilor. El le atrage atenţia cu vorbe de foc să se gândească şi să lupte pentru poporul chinuit şi oprimat, însetat de libertate, ale cărui mari virtuţi nu s-au stins niciodată. Îi îndeamnă în acelaşi timp să se gândească ce înseamnă politica fratricidă, la ce gravă decădere poate să ducă ţara, odinioară atât de glorioasă în lume.

Putem să simţim şi să subliniem aci marea forţă a poeziei. Pentru prima oară un scriitor tratează pe seniori, pe puternicii lumii, pe un picior de egalitate, dându-le sfaturi, biciuindu-i, îndemnându-i.

Versurile lui Petrarca, aceste apostrofe eroice, au răsunat totdeauna în sufletele patrioţilor Italiei luptătoare. Ele au răsunat cu o mare forţă în Risorgimento şi se pot revendica nu numai de la justeţea cetăţenească a conţinutului dar şi de la o mare frumuseţe artistică.

O altă latură „ascunsă” a poeziei lui Petrarca este aceea care

biciuieşte, cu violenţă antiecleziastică, moravurile Curiei Papale.

Petrarca, locuitor scârbit al acestei curţi, într-o perioadă a tinereţii sale, o judecă cu o rară asprime. Deşi creştin, aidoma lui Dante, marele antiecleziastic, Petrarca, cu cuvinte de supremă indignare descrie moravurile trupe ale Curiei Papale. Teribil într-adevăr este ciclul său de sonete împotriva noului Babilon sau asprele scrisori demascatoare din *Sine Tituio*.

Prelaţii Curiei Papale, transferată atunci la Avignon, îi provoacă oroare şi scârbă.

Implorând flăcările cerului să cadă asupra Curiei Papale, personificată şi comparată cu desfrânata Apocalipsului, Petrarca a găsit într-adevăr cuvinte arzătoare, de flacără. Mânia lui legitimă, setea lui de justiţie şi adevăr incendiază parcă versurile care stigmatizează toată turpitudinea şi corupţia moravurilor prelaţilor avignonezi. Accentele sunt de cele mai multe ori danteşti şi săgeţile lor de foc ar putea să-şi găsească locul în versurile violente antipapale ale *Divinei Comedii*.

Iată deci un alt aspect mai puţin cunoscut al poeziei lui Francesco Petrarca.

Patriotismul lui Francesco Petrarca I-a purtat nu mimai spre exaltarea virtuţilor poporului, ci şi spre cântarea deplină şi armonică a marilor frumuseţi ale pământului italian. Dacă omul medieval, contemplatorul, îşi aţintise fix ochii săi mistici către lumina rece a constelaţiilor, Petrarca, poet modern, îşi întoarce privirile calde către pământ, descriindu-i marea frumuseţe şi apropierea lui de om. Călător statornic de-a lungul continentului european, pe itinerarii făurite de setea sa de umanist, de atent cercetător al bibliotecilor şi arhivelor claustrate ale mănăstirilor, Petrarca care a introdus ca temă majoră a poeziei, ca o vibraţie profundă şi nouă, tema naturii, a cântat pasionat cerul, florile, marea şi munţii dumnezeieştei sale ţări. Întorcându-se pentru a nu-şi mai părăsi niciodată patria, a salutat-o înflăcărat de pe creasta zăpezilor eterne ale Alpilor, deliniind-o în conturul ei de ţară a frumuseţii şi a marmorei. Este incontestabil că alături de Dante Alighieri, şi el cunoscător alpin al celui mai înalt munte din lume, nu Everestul ci Purgatoriul, muntele Purificării, Francesco Petrarca este printre primii mari cântăreţi ai naturii alpestre, ascensionist şi el (i se datorează de altfel prima descriere literară, notaţie extrem de fină a efortului fizic şi a emoţiei dată de vederea înaltă) pe muntele Ventoux.

Şi frumuseţea închisă între pereţii gigantici de piatră a unei văi alpine nu a cântat-o nimeni ca el, în nenumăratele *Sonete* ale Valchiusei. Alături de munţi şi peisaje grandioase care oferă solitudinea, Petrarca a cântat variat şi colorat *apa*, cu care a putut fi comparat, prin oglindirea multiformă a formelor şi imaginilor, cu apa care cuprinde în poezia sa toate culorile şi care are toate glasurile naturii. Aidoma apei Petrarca poate să fie, este în poezia sa, „*mobil*, *fluid*, *armonios*, *nomad şi volubil*

De multe ori el se identifică cu fluviile impetuoase, cu torentele alpine, viaţa pentru el în veşnică trecere şi curgere nu este decât:

qttesto alpestro e rapido torrente ce ha nome vital.

Pentru a putea vedea până unde îl împinge pe marele poet această natură a sa aquatilă putem însemna aici ca o unică curiozitate literară o strofă în întregime compusă din numele unor fluvii vestite în lume.

Non Tesin, *Po*, *Varo*, *Arno*, *Adige e Tebro Eu frate*, *Tigre*, *Nilo*, *Ermo*, *indo e Gange Tana*, *Istro*, *Alfeo*, *Garonna e-l mar che frânge Rodano*, *Ibero*, *Ren*, *Sena*, *Albin*, *Era*, *Ebro*;

(Toate aceste mari fluvii ale planetei, a căror enumerare ne arată întinsele cunoştinţe de geografie fizică ale umanistului, nu pot fi comparate apelor „*clare*, *reci şi dulci*" ale râului Sorga pe care prezenţa Laurei le-a nemurit.)

Bătaia valurilor mării de ţărmuri, fluiditatea lentă a marilor fluvii, dar mai ales ritmul rapid al râurilor repezi de munte sunt un fundal sonor de o rară armonie al poeziei lui Francesco Petrarca.

Această temă a naturii, în care apele se întovărăşesc cu munţii, aceste trăsături totuşi puternice ale naturii şi peisajului, în lirica poetului trecentist italian, au fost una din premisele care au generat anacronica întrebare dacă Petrarca nu a fost un romantic?

Dar partea cea mai cunoscută a micului volum de versuri, numit *Canzonierul* lui messer Francesco Petrarca, este aceea scrisă cu accentele umane cele mai simple şi mai fireşti pentru femeia iubită, pentru nemuritoarea Laura.

Aci este prezentă, pentru prima dată în istoria literaturii, prima poezie de dragoste a Evului Mediu, liberă de orice imitaţie, profund omenească, profund sensibilă, profund modernă.

Aci sunt izvoarele prime, vine puternice de apă pură de munte, care vor deschide şi vor alimenta marile fluvii ale liricii italiene, ale

liricii universale. Primul liric al Italiei a fost şi cel mai mare; Laura, nu mai este Beatrice, femeia divină, preamărită de Dante Alighieri în *Divina Comedie* ca simbol al raţiunii dumnezeieşti şi călăuză inspirată de graţia divină, ci o femeie vie, istorică, existentă real în viaţă şi în oglindirea ei în poezie, integrală şi armonică, fizică şi sufleteşte, cu persoana şi personalitatea ei puternic feminină. Laura nu este niciodată un simbol, nu este o abstracţiune, o concepţie universală, ci existenţă, viaţă, iar iubirea pentru ea a avântatului poet este un puternic sentiment, real, arzător.

Laura s-a smuls, a evadat din transcendental, a cucerit valoare absolută prin ea însăşi. În ea poetul şi-a concentrat întreg freamătul şi neliniştea vieţii sale. Pentru el dragostea a devenit sensul şi sentimentul rezumativ al vieţii.

Marele liric, neobosit explorator al sufletului de îndrăgostit, al propriului său suflet, a scris în *Canzonier*, cu o notaţie cotidiană, uneori de jurnal, povestea marii sale iubiri, în timpul vieţii şi după moartea Madonnei Laura.

În această culegere de profundă şi subtilă analiză psihologică, realitatea apare clară, desprinsă cu totul din ceţurile mistice ale Evului Mediu. S-au sfâşiat vălurile alegorice care au îmbrobodit uneori („*cercate* sotto il *velame*" *2*) frumuseţea realistă a *Divinei Comedii*. Ieşim în sfârşit din lumea întunecată a miturilor şi simbolurilor, a abstracţiunilor şi dogmelor reci teologale şi scolastice, în plină viaţă, în plină lumină. „*Omul*, *sufletul lui a fost descoperit*". Această exclamaţie care poate fi a oricărui cititor atent al *Canzonierului*, îl duce pe marele poet umanist dincolo de pragul înalt al trecerii spre Renaştere, *epoca descoperirii omului şi a lumii*.

Ceea ce îl inspiră acum pe poet, ceea ce îi exaltă imaginaţia, nu mai este prototipul feminin al *donnei angelicata*, al femeii-înger, coborâtă din cer pentru a arăta poetului dreapta cale spre mântuire. Nu mai este femeia dolcestilnoviştilor, redusă corporal numai la frunte, la ochi şi la strălucirea lor. Femeia iubită care se încorporează la Francesco Petrarca, este Laura, femeia cu părul blond şi inelat ca *Primăvara* lui Sandro Botticelli, cu obrajii arzători, cu ochii senini şi zâmbitori. Pentru prima dată în poezia lumii se îndrăzneşte a se vorbi despre şoldul unei femei frumoase, care se reazemă de un arbore, în mijlocul naturii exuberante sub o ploaie de flori lângă un pârâu de munte, cu apele repezi şi clare.

Canzonierul este în acelaşi timp un continuu şi dramatic duel între puternica sete de dragoste şi de glorie a poetului şi aspiraţiile sale creştine, către cer, rămăşiţe încă puternice în sufletul său sensibil, aflat la răscrucea a două mari epoci istorice: a Evului Mediu şi a făuririi Renaşterii, creatoarea culturii laice, creatoare a orientării realiste.

O astfel de deplasare de valori, de la divin la uman, îi va apărea uneori poetului ca un păcat creştin, ca o limitare a unei aspiraţii spre idei absolute, superioare omului. Dar totdeauna în acest duel între pământ şi cer, între realitate şi mit religios, la Petrarca învinge realitatea, interesele şi năzuinţele pur omeneşti.

Cu cât mai deliberat ridică poetul ochii spre cer, încercând să se simtă răpit extatic de divinitate, cu atât mai viu, mai puternic se interpune între el şi paradisul creştin amintirea extraordinarei frumuseţi a Laurei şi marea lui iubire pământească.

Este cu totul interesantă atitudinea poetului în *Sonetul* CI al *Cantonier ului*, când, nemaiputând trăi între speranţă şi îndoială, declară iubitei că, dacă nu-l va elibera de acest dubiu, *se va sinucide*. Acesta este un păcat de moarte pentru un creştin catolic şi Petrarca nu se sfieşte să-i întrebuinţeze ca argument în implorarea iubitei. De multe ori în versurile sale, el imploră divinitatea cu cele mai puternice strigăte să-i facă să uite pentru totdeauna pe Laura, dar este sigur că îndeplinirea unei astfel de rugi I-ar azvârli într-o neagră desperare, pe marea furtunoasă pe care corabia sufletului romantic, lipsită de strălucirea călăuzitoare a ochilor Laurei, nu ar mai putea niciodată ancora în port.

O altă trăsătură caracteristică, a lirismului lui Petrarca, este prezenţa unui alt filon preţios în operă. Un puternic, foarte uman şi modern sentiment de melancolie străbate îndeosebi cea de-a doua parte a *Cantonierului*, care cuprinde poezii scrise după moartea femeii iubite.

6 – Studii Italiene. – c. 133.

Beatrice Portinari şi ea existentă istoric, în Florenţa, devenise după moarte, pentru Dante, simbolul raţiunii divine, un mare glas al lumii de dincolo. Istoria de dragoste şi de moarte a Laurei este în schimb profund umană şi reală, ecou vibrant al celor mai delicate sentimente, al celor mai duioase emoţii, al celor mai vii impresii care-l izbesc pe om, pe îndrăgostit, pe pământ. Când Laura a fost răpită vederii şi iubirii poetului prin moarte, viaţa îi pare grea, chiar un

„infern”, este cuprins de o nesfârşită milă pentru el însuşi, doreşte moartea, dar când o vede aproape se înspăimântă – şi cântă din nou după ce se lamentează de caducitatea vieţii şi a trupului, strălucirea şi frumuseţea unei zile de vară.

Caută uitarea în solitudine, eliberarea în plâns, dar totdeauna lacrimile sale sunt generate de puternica sa sete de viaţă, de nesfârşită să aspiraţie spre fericire. Drama sa spirituală este însăşi drama vieţii noastre, a oamenilor, poemele sale sunt poemele creaţiei, ale vieţii integrale, accentele melodice ale unui cânt care nu se mai stinge niciodată.

Astfel putem considera că melancolia lui Petrarca nu mai este aceea a Evului Mediu – ascetic şi dogmatic – creştin, ci a unei lumi noi, complexe, cu noi probleme şi sensuri ale vieţii, care se dezvoltă în sânul celei medievale.

Desigur că această lume nouă, reacţiune a naturii, a realităţii, împotriva misticismului şi ascetismului, este încă în germene, slabă, şi în aceasta constă explicaţia contradicţiilor şi oscilaţiilor marelui poet italian.

Canzoniend închide în el întreaga viaţă sufletească a poetului, intensa sa trăire lirică, patruzeci de ani de iubire nestinsă. Versurile lui perfecte stau sub semnul celei mai autentice poezii a dragostei, a frământărilor şi focurilor interioare. Cuvintele pe care le întrebuinţează marele liric sunt ale tuturor mediilor, ale poporului şi ale lui Dante, ale femeilor şi ale scriitorilor ascetici, ale negustorilor şi ale dolcestilnoviştilor. Dar este de ajuns ca Francesco Petrarca să le topească împreună – după geniul său, după emoţia care-l comandă – şi cuvintele acestea capătă un alt aspect şi un alt sunet. Nu sunt imagini noi, nu sunt cuvinte preţioase şi rare, nu au nimic dinafara obişnuitului, dar versurile lui Petrarca – împotriva secolelor, împotriva miilor de imitaţii şi contrafaceri – îşi păstrează prospeţimea primei zile în care au fost scrise. Sunt versuri compuse din cuvinte obişnuite, din descrieri ale cotidianului, spectacole obişnuite, dar sunt *„dintre cele mai armonioase versuri pe care le poate intona gura umană*, *dintre cele mai definitive pe care le poate cunoaşte limba omenească*

Taina poeziei lui Francesco Petrarca stă în acele puţine silabe care reconstruiesc în fantezia noastră sensibilă o întreagă lume spirituală şi reală, cu întunericul şi tăcerea nopţii, cu parfumul şi catifelarea florilor, cu orizontul nesfârşit al câmpiilor ierboase şi pustii,

în fraternitatea cu munţii, cu pădurile şi apele, cu capacitatea de a transmite durerea şi chinul, melancolia proprie – într-o manieră romantică – peisajului.

Acest simplu volum de poezii, *Cantonierul*, a deschis liricii moderne noi şi mari perspective în pătrunzătoarea analiză psihologică, prin profunda sinceritate de expresie, a unui om şi mare poet care iubeşte real, profund.

Acesta este fundamentul modernităţii poeziei lui Francesco Petrarca. Cu el, se face evidentă tendinţa spre frumuseţea reală şi pământească, dincolo de orice frâu alegoric sau teologal, spre libera cercetare în domeniul cunoaşterii, spre libera exercitare a forţei minţii, tot atâtea pietre unghiulare ale modernului edificiu al erei noi, căreia marele poet îi este incontestabil precursor. Desăvârşirea la care Petrarca a purtat sonetul, pătrunzătoarea analiză psihologică a sentimentului iubirii, vibrantele sale accente de iubire de patrie I-au oferit literaturii de multe secole, ca pe un mare model. Şi, într-adevăr, Petrarca a fost unul din cei mai imitaţi poeţi ai lumii. Poezia sa de dragoste a ajuns un bun comun în ceea ce priveşte tematica ori formele stilistice care o cuprindeau şi o exprimau.

Explicaţia clară a acestui mare succes este meritul incontestabil al poetului de a fi fost primul creator al poeziei iubirii adevărate, poetul sentimentelor profunde, umane, şi nu acela al recilor abstracţiuni. Pentru Francesco Petrarca, femeia, tovarăşa şi iubita omului a încetat să fie o abstracţie alegorică şi un simbol.

Cum s-a spus atâta de frumos: Beatrice a coborât din cer, lângă apele repezi ale râului Sorga, în mijlocul naturii, în bucuria vieţii şi a dragostei şi s-a numit Laura.

În acelaşi timp, Petrarca a fost cântăreţul Italiei care renăştea şi pe care a cuprins-o în oglindirea adâncă a perfecţiunii versurilor sale.

Toate acestea ni-l fac atât de aproape nouă, oamenilor de astăzi, care putem iubi patria, femeia, apele, munţii şi soarele, frumuseţea şi viaţa, aşa cum le-a cântat marele poet italian în urmă cu peste şase sute cincizeci de ani.

Este cel de-al doilea mare umanist italian, contemporanul mai tânăr al lui Francesco Petrarca, cel care I-a cunoscut când era copil pe Dante Alighieri spre ultimii ani ai vieţii acestuia în Ravenna, autorul nemuritorului *Decameron*, Giovanni Boccaccio.

Sub influenţa lui Dante în ceea ce priveşte orientarea poeziei şi

sub aceea a lui Francesco Petrarca în ceea ce priveşte interesantele sale preocupări pentru ştiinţa umanistică, în special pentru filologie, Giovanni Boccaccio i-a considerat totdeauna, şi cu cea mai mare mândrie, ca pe maeştrii săi, pe cei doi mari, cărora personalitatea sa li se va adăuga în curând, pentru a înălţa cea mai extraordinară triadă literară, pe care a cunoscut-o vreun secol, faimoasa trinitate trecentistă, care a ridicat la cea mai înaltă treaptă începuturile literaturii, artei şi culturii italiene. În timpul vieţii sale Giovanni Boccaccio nu a cunoscut gloria şi faima lui Francesco Petrarca, dar în opera sa literară se oglindesc mai profund noile particularităţi şi caracteristici ale orientării progresiste care prevesteşte cotitura Renaşterii italiene, epoca descoperirii omului şi a lumii, epoca laicizării culturii, a dezvoltării personalităţii umane şi a unui splendid optimism. Îndeosebi prin opera lui Boccaccio, cultura începuturilor Renaşterii cunoaşte aspectul său caracteristic italian, amprenta specificului naţional.

*

Giovanni Boccaccio s-a născut la Paris în 1313 din dragostea nelegitimă a negustorului florentin Boccaccio di Chellino (originar din Certaldo în Valdelsa) şi a unei franţuzoaice care provenea, se pare, dintr-o familie aristocratică. Se ştie sigur numai că această femeie se numea Jeanne (Giovanna) şi că după naşterea lui Giovanni a fost repede părăsită de amant care şi-a luat copilul, ducându-l la Florenţa.

Spre 1327, când Giovanni avea patrusprezece ani, a fost îndrumat de tatăl său spre comerţ şi trimis la Napoli, oraş care avea cu Florenţa multe legături de afaceri. Giovanni a rămas în Napoli vreo trei ani, nearătând însă nicio înclinare pentru afaceri sau negoţ. Tot pentru a-l asculta pe tatăl său (ne amintim şi de exemplul similar al lui Francesco Petrarca), a căutat să înveţe legile, încă alţi şase ani, dar până la sfârşit nici în acest domeniu nu a reuşit să-şi termine studiile. Boccaccio a fost mai ales un autodidact, înclinat spre o viaţă veselă, dar păstrând totdeauna o puternică admiraţie pentru ştiinţă şi o profundă vibraţie pentru tot ceea ce este frumos. Acest sens al frumosului şi al realităţii I-au făcut, după o lungă şi tenace muncă şi pregătire, să devină un studios şi un cercetător neobosit, un artist care atinge valoarea maximă a desăvârşirii.

În vremea aceea Napoli era cel mai mare centru cu amprentă feudală al Peninsulei, opus republicanei Florenţe. La curtea lui Roberto

d'Angio, acela care fusese şi prietenul lui Francesco Petrarca, abundau, spre a-i da strălucire, docţii şi savanţii pe care regele îi proteja. Se făceau manifeste la aceşti savanţi primele semne ale concepţiilor umaniste, ale dragostei pentru lumea Antichităţii, pentru om şi natură. Giovanni venea cu toată marea curiozitate a omului nou, a burghezului ieşit din sânul „plebei", conducătoarea comunei florentine. Această tovărăşie a docţilor napolitani i-a revelat strălucirea culturii Antichităţii şi sigur că mediul intelectual al curţii napolitane i-a revelat şi vocaţia de scriitor.

Tot în acest oraş a avut tânărul Giovanni multe şi uşoare iubiri. Dar mai înainte de a fi iubit-o pe Fiammetta, îi iubise pe Dante şi Virgiliu şi niciodată, cu toate amorurile sale facile, el nu va fi distras de la marea operă de artă, în care putem surprinde reala imagine a poporului italian *„ieşind din Evul Mediu şi pregătindu-se pentru bucuriile Renaşterii*

Am spus că Giovanni Boccaccio a avut multe şi facile iubiri, dar pasiunea care I-a dominat cu adevărat şi care se reflectă în numeroase şi variate moduri în opera sa literară este aceea pentru Maria d'Aquino, fiica naturală a regelui Roberto al Napolelui şi soţia (foarte necredincioasă) a unui gentilom de la curtea napolitană. Maria d'Aquino (vestită mai cu seamă sub pseudonimul de Fiammetta) a devenit inspiratoarea lui Boccaccio, aşa cum fusese Beatrice Portinari pentru Dante Alighieri şi Laura de Noves pentru Francesco

Petrarca. Dar iubirea şi raporturile dintre Giovanni şi Fiammetta sunt cu totul altele decât cele dintre Dante, Petrarca şi femeile lor iubite şi inspiratoare. Beatrice Portinari, cu toată existenţa ei istorică, a fost de multe ori simbol, Petrarca a reprezentat-o pe iubita lui ca pe o femeie reală, care a coborât din cer pe pământ în mijlocul naturii în floare. Dar şi iubirea lui avea puternice culori platonice şi idealizante. Giovanni Boccaccio a împins mai departe această orientare nouă a lui Petreacă, evocând iubirea naturală, senzuală, sănătoasă, umană. Iubirea pentru Fiammetta a fost, dincolo de semnificaţia literară, evenimentul cel mai important al tinereţii lui Boccaccio, al intensei lui trăiri.

A văzut-o pentru prima oară în biserica San Lorenzo din Napoli, în sâmbăta sfântă a anului 1336. S-a îndrăgostit instantaneu de ea şi dragostea i-a fost de îndată împărtăşită. Tânărul burghez florentin a fost iubit de fiica regelui, graţie marelui său talent de scriitor (se

manifestase deja în epoca respectivă), cu toată diferenţa de stare socială care exista între ei. Dar iubirea nu a durat şi Giovanni a fost repede trădat.

Între anii 1339 şi 1341 averea tatălui lui Giovanni a fost în întregime pierdută în marele faliment al bancherilor florentini Bardi. Pentru a se îngriji de afacerile familiei, Giovanni a fost obligat să se reîntoarcă la Florenţa. Trec câţiva ani despre care nu ştim prea multe şi îl regăsim în 1346 ca oaspete al familiei Polenta în Ravenna, iar în 1348 al Ordelaffilor în Forli. Aceasta ne explică din ce pricină nu se găsea la Florenţa în timpul vestitei ciume, care va fi punctul de plecare al capodoperei sale, *Decameronul*. În 1349 îl regăsim din nou la Florenţa, unde după moartea tatălui său se ocupa cu administrarea rămăşiţelor averii paterne. În vremea aceasta el începe să ia parte la viaţa publică a oraşului. Republican în libera comună florentină, avea să laude marele oraş, Florenţa, pentru că *„a supus legii poporului trufia granzilor, a acestor lupi de înaltă obârşie"*. A dispreţuit însă şi vârfurile burgheziei, pe care le numea *„aristocraţia pornită de la lopata zidarului şi de la plug"*, şi care îşi uitaseră originea, aliindu-se cu aristocraţia. Giovanni Boccaccio s-a înscris în breasla judecătorilor şi a notarilor, pentru a putea participa la treburile obşteşti. Apreciat, şi ca o altă dovadă de admiraţie faţă de erudiţa sa, scriitorul a primit din partea comunei florentine mai multe misiuni şi ambasade, dintre care două la curtea papală în Avignon (1354 şi 1356) şi una la Roma în 1368.

În 1350 I-a cunoscut pe marele poet Francesco Petrarca, căruia în anul următor i-a adus la Padova omagiul Florenţei, legând cu el o strânsă prietenie, venerându-l pentru totdeauna ca pe un mare maestru literar.

Trebuie să semnalăm că Boccaccio se arată a fi mai profund democrat şi republican decât Petrarca atunci când îl mustră pentru faptul de a fi acceptat ospitalitatea familiei Visconti, recunoscută prin caracterul ei tiranic în guvernare: *„Să-ţi spun adevărul* – îi scrie Giovanni Boccaccio – *am rămas împietrit şi mi-am spus că* e cu *neputinţă*. *Dar mai apoi*, *chiar dintr-o scrisoare a ta*, *am avut confirmarea acestei ştiri*. *Oh*! *Dumnezeule*, *cine ar fi crezut că din pricina lăcomiei ai putea să renunţi la credinţa ta*? *Ai făcut oare asta pentru ca să te răzbuni pe concetăţenii tăi*? *Dar care om de onoare*, *chiar dacă ar fi primit vreo lovitură din partea patriei sale*, *s-ar uni cu duşmanii ei*? *Oh*!

Petrarca. Dar iubirea şi raporturile dintre Giovanni şi

Fiammetta sunt cu totul altele decât cele dintre Dante, Petrarca şi femeile lor iubite şi inspiratoare. Beatrice Portinari, cu toată existenţa ei istorică, a fost de multe ori simbol, Petrarca a reprezentat-o pe iubita lui ca pe o femeie reală, care a coborât din cer pe pământ în mijlocul naturii în floare. Dar şi iubirea lui avea puternice culori platonice şi idealizante. Giovanni Boccaccio a împins mai departe această orientare nouă a lui Petreacă, evocând iubirea naturală, senzuală, sănătoasă, umană. Iubirea pentru Fiammetta a fost, dincolo de semnificaţia literară, evenimentul cel mai important al tinereţii lui Boccaccio, al intensei lui trăiri.

A văzut-o pentru prima oară în biserica San Lorenzo din Napoli, în sâmbăta sfântă a anului 1336. S-a îndrăgostit instantaneu de ea şi dragostea i-a fost de îndată împărtăşită. Tânărul burghez florentin a fost iubit de fiica regelui, graţie marelui său talent de scriitor (se manifestase deja în epoca respectivă), cu toată diferenţa de stare socială care exista între ei. Dar iubirea nu a durat şi Giovanni a fost repede trădat.

Între anii 1339 şi 1341 averea tatălui lui Giovanni a fost în întregime pierdută în marele faliment al bancherilor florentini Bardi. Pentru a se îngriji de afacerile familiei, Giovanni a fost obligat să se reîntoarcă la Florenţa. Trec câţiva ani despre care nu ştim prea multe şi îl regăsim în 1346 ca oaspete al familiei Polenta în Ravenna, iar în 1348 al Ordelaffilor în Forli. Aceasta ne explică din ce pricină nu se găsea la Florenţa în timpul vestitei ciume, care va fi punctul de plecare al capodoperei sale, *Decameronul*. În 1349 îl regăsim din nou la Florenţa, unde după moartea tatălui său se ocupa ca administrarea rămăşiţelor averii paterne. În vremea aceasta el începe să ia parte la viaţa publică a oraşului. Republican în libera comună florentină, avea să laude marele oraş, Florenţa, pentru că *„a supus legii poporului trufia granzilor, a acestor lupi de înaltă obârşie”*. A dispreţuit însă şi vârfurile burgheziei, pe care le numea *„aristocraţia pornită de la lopata zidarului şi de la plug”*, şi care îşi uitaseră originea, aliindu-se cu aristocraţia. Giovanni Boccaccio s-a înscris în breasla judecătorilor şi a notarilor, pentru a putea participa la treburile obşteşti. Apreciat, şi ca o altă dovadă de admiraţie faţă de erudiţa sa, scriitorul a primit din partea comunei florentine mai multe misiuni şi ambasade, dintre care două la curtea papală în Avignon (1354 şi 1356) şi una la Roma în 1368.

În 1350 I-a cunoscut pe marele poet Francesco Petrarca, căruia

în anul următor i-a adus la Padova omagiul Florenţei, legând cu el o strânsă prietenie, venerându-l pentru totdeauna ca pe un mare maestru literar.

Trebuie să semnalăm că Boccaccio se arată a fi mai profund democrat şi republican decât Petrarca atunci când îl mustră pentru faptul de a fi acceptat ospitalitatea familiei Visconti, recunoscută prin caracterul ei tiranic în guvernare: „*Să-ţi spun adevărul* – îi scrie Giovanni Boccaccio – *am rămas împietrit şi mi-am spus că* e cu *neputinţă*. *Dar mai apoi*, *chiar dintr-o scrisoare a ta*, *am avut confirmarea acestei ştiri*. *Oh*! *Dumnezeule*, *cine ar fi crezut că din pricina lăcomiei ai putea să renunţi la credinţa ta*? *Ai făcut oare asta pentru ca să te răzbuni pe concetăţenii tăi*? *Dar care om de onoare*, *chiar dacă ar fi primit vreo lovitură din partea patriei sale*, *s-ar uni cu duşmanii ei*? *Oh*!

cât de mult i-ai lovit cu acest act pe prietenii şi admiratorii tăi, *care nu mai încetau lăudându-te şi arătându-te pretutindeni ca pildă a tuturor virtuţilor*" … Petrarca îi va răspunde însă cu o mare mândrie şi cu o deplină cunoaştere a propriei valori, pentru a se justifica: „*Nu eu sunt acela care trăiesc pe lângă principi*, *ei sunt cei care trăiesc pe lângă mine*" …

*

În jurul anilor 1360 – 1362, Boccaccio şi-a lărgit cunoştinţele, învăţând greceşte cu calabrezul Lorenzo Pilato. În 1362 suferind influenţa unui călugăr sienez, Pietro Petroni, era gata să-şi părăsească studiile pe care le considera păgâne. Dar influenţa umanistului Petrarca a fost mai puternică şi Boccaccio şi-a continuat preocuparea sa laică de scriitor şi doct.

Invitat la Napoli de un prieten numit Acciaiuoli şi devenit mare senior la curtea reginei Giovanna, îşi dă curând seama că nu are stofă de curtean şi că deci nu poate place celor puternici şi se întoarce din oraşul tinereţii sale, profund dezamăgit, în Florenţa.

Aici, în 1373, acceptă oferta făcută de comuna florentină de a comenta în public capodopera lui Dante Alighieri. îl recomandau pentru această onoare studiile sale danteşti. Aşa a început, la 23 octombrie, lectura publică a *Comediei* danteşti (pe care Boccaccio primul avea s-o numească Divina), dând naştere acelei tradiţii care nu va înceta nici până astăzi în Italia. În biserica San Stefano di Badia, Boccaccio a ţinut numai şaizeci de lecţii, până în iulie 1374.

În anul acesta a fost foarte îndurerat de moartea marelui său

prieten Petrarca, şi s-a retras bolnav şi trist în satul strămoşilor, în Certaldo. Aici s-a stins la 21 decembrie 1375 şi a fost îngropat în biserica San Jacopo din acest sat pe care l-a iubit atâta.

*

Pentru un observator atent, opera lui Boccaccio s-ar putea divide în două perioade distincte. În tinereţe Boccaccio poate fi considerat ca nuvelist, romancier, poet, care are drept principală preocupare tematică iubirea. Într-o a doua perioadă îl putem considera ca pe un umanist, ca pe unul dintre cei mai savanţi oameni ai vremii sale. Printre primii în lume, Boccaccio, precursor al Renaşterii, a adunat multe cărţi greceşti, a învăţat să citească pe Homer în original. Prin genealogiile zeilor, cărţile de geografie, cărţile asupra femeilor şi bărbaţilor iluştri, lucrări ale ultimilor săi ani, Boccaccio se înfăţişează ca un precursor foarte apropiat de vasta mişcare a Renaşterii. Dante şi Virgiliu i-au fost maeştrii poeziei, iar studioşii de la curtea napolitană I-au orientat către erudiţie şi clasicism.

*

Prima lucrare literară a lui Boccaccio, scrisă pe vremea când era ars de flacăra dragostei pentru Fiammetta, este *Filocolo*. Naraţiunea a fost scrisă direct, sub influenţa şi la îndemnul Mariei d'Aquino. În acest roman, scris în proză, Giovanni Boccaccio a dezvoltat povestea foarte populară în Evul Mediu a iubirii tânărului Florio pentru preafrumoasa Biancofiore. Dorinţa literară a lui Boccaccio a fost de a da o formă artistică nouă unei vechi povestiri de dragoste dintre un păgân şi o creştină. Romanul este interesant pentru cultul Antichităţii pe care-l putem surprinde, mai întâi în titlul care este grecizant şi mai cu seamă în introducerea personajelor mitice, păgâne. Sunt prezenţi ca eroi ai acţiunii Afrodita, Marte, Pluto, Cupidon etc. Putem sublinia un ciudat şi laic amestec între păgânism şi creştinism (de exemplu, primul om nu este aşa cum arată Biblia, Adam, ci Prometeu; ispita nu e adusă de Satana ci de Pluto etc.). Dincolo de acest amestec anacronic de epoci şi stiluri există numeroase episoade interesante dintre care, de pildă, acela al întâlnirii la Napoli între Florio, Fiammetta şi Dioneo (pseudonimul lui Giovanni Boccaccio însuşi), cu prelungite discuţii pe tema dragostei (care sunt un reflex direct al disputelor literare de la curtea napolitană). Câteva episoade sunt dezvoltate şi transformate fiecare în câte o mică nuvelă, elemente de compoziţie caracteristică viitoarei construcţii literare a *Decameronului*. Există un anumit sens de

gravitate erudită şi de retorism care scade uneori valoarea artistică, poezia acestui prim roman al lui Giovanni Boccaccio.

După *Filocolo*, Boccaccio a elaborat un mic poem în versuri intitulat *Filostrato*, nume care ar însemna: cel învins de iubire. Pentru prima dată el a întrebuinţat în acest poem strofa populară de opt versuri, octava, pe care cântăreţii rătăcitori de pe pieţele publice o utilizau de multă vreme pentru a povesti minunatele fapte ale cavalerilor medievali, eroii aşa-zisei *materia di Francia*. În *Filostrato*, Boccaccio a dezvoltat o legendă, o tradiţie înflorită în Evul Mediu pe trunchiul legendelor troiene. Trubadurul francez Benoist de Saint-Maure scrisese faimosul *Roman al Troii*, care circula în Italia, în povestirea latină a lui Guido delle Colonne. Din acest amplu roman al Troii, Boccaccio a ales şi a dezvoltat episodul iubirii fiului lui Priam, regele Troii, numit Troilus, pentru Criseida, fiica faimosului preot Calcante. (Şi Shakespeare îşi va opri privirile asupra aceluiaşi episod.)

La început, iubirea lui Troilus este împărtăşită, dar apoi, în mod nedemn, trădată. Îndurerat, Troilus caută moartea şi va pieri într-o înverşunată bătălie, sub mâna marelui erou grec Achile. (Desigur că trebuie să surprindem în întâmplările amoroase ale lui Troilus tribulaţiile lui Boccaccio, care în acea perioadă de elaborare a romanului se găsea sub influenţa recentei trădări din partea Mariei d'Aquino.)

Pentru prima dată, în această operă a sa de tinereţe Boccaccio dă dovadă de acea caracteristică a artei sale, profunda analiză psihologică în caracterizarea şi tipizarea personajelor şi acţiunilor. Cu un deosebit simţ psihologic, cu o mare fineţe de observaţie şi putere de pătrundere, de cele mai multe ori Boccaccio întrece prezentarea schematică a lui Benoist de Saint-Maure în a zugrăvi, într-o manieră profund realistă, toate senzaţiile şi stările provocate de sentimentul atât de uman şi de natural al iubirii.

În acest roman al său, tipic psihologic, în care sunt înfăţişate cu o cunoaştere adâncă a sufletului uman contraste şi gradaţiuni de sentimente, Boccaccio dă dovadă că a devenit un scriitor adevărat.

Afirmând încă o dată cât de apropiat era Boccaccio, ca tendinţă şi ca mijloace de realizare artistică, de concepţia şi de metodele viitoare ale umaniştilor din Quattrocento, el a scris o poemă tot în versuri italieneşti (douăsprezece cărţi în octave) intitulată *La Teseide*.

Acest titlu, pe care putem să-i comparăm cu acel al altor mari

poeme epice *Iliada*, *Eneida*, ne mărturiseşte de la început îndrăzneaţa intenţie a poetului de a da literaturii italiene prima mare operă epică în limba poporului.

Subiectul are un fond mitic (Boccaccio cunoştea foarte bine mitologia şi istoria Antichităţii). E vorba de războiul lui Tezeu împotriva faimoaselor Amazoane. Acesta e fundalul pe care se ridică în alto-relief povestirea marii rivalităţi între doi tineri» tebani, Arcita şi Palemone, îndrăgostiţi amândoi de o tânără de o extraordinară frumuseţe, Emilia, sora vitezei Hipolita, regina Amazoanelor. Pentru a putea ridica subiectul poemei la înălţimea epică a epopeii, în zborul mitic, Boccaccio introduce între personajele umane divinităţi ca Venus, Junona, Diana etc. Toate aceste personaje divine participă la vicisitudinile umane, la schimbarea destinelor, fiind profund izbite şi târâte de aceleaşi pasiuni şi sentimente umane. În felul acesta Boccaccio a pus un alt fel de accent pe sensul antropomorfismului grec. Dar desigur că el nu putea să uite istoria contemporană şi lângă elementele antice găsim uneori, într-un ciudat amestec, elemente medievale. (Eroii greci sunt cavaleri feudali care luptă în giostre şi turniruri; descrierea vechilor obiceiuri alternează cu reprezentarea infernului creştin; Tezeu e un principe atenian, înconjurat de baroni etc.)

Trebuie şi aici să subliniem încă o dată marea artă a lui Boccaccio în descrierea vie, profundă a chinurilor, a suferinţelor şi bucuriei produse de dragoste. Trebuie să notăm această operă a lui Boccaccio şi pentru uzul epic al octavei, care în epoca Renaşterii va deveni *de aur*, utilizată în capodoperele lui Ludovico Ariosto şi Torquato Tasso.

Pentru a exalta încă o dată puterea dominatoare a iubirii a fost scris II *Ninfale d'Ameto*, în 1341, în versuri şi în proză.

Boccaccio nu descrie numai – aşa cum obişnuia cu atâta artă – psihologia, jocul iubirii, ci şi pentru prima dată în istoria literaturii italiene, descrie viaţa pastorală. Şi aici el amestecă elementele păgâne cu cele creştine, povestind cum un tânăr păstor din Val di Mugnone, Ameto, iubeşte şapte nimfe care ar fi simbolul celor patru virtuţi cardinale şi trei teologale. Acest păstor încearcă să transforme ardoarea naturală a simţurilor în cunoaşterea profundă şi în înţelegerea lui Dumnezeu. E clar că influenţa alegoriei dantești din *Divina Comedie* este evidentă, după cum unii istorici literari au găsit că

ideea – pe care noi o considerăm umanistă prin excelenţă – a puterii dragostei ce învinge natura aspră, a fost luată din faimosul *Ciclop* al lui Ovidiu. Găsim prezent aci, în acelaşi timp, vechiul ideal trubaduric al femeii-înger, „*la donna angelicata*", venită din cer pe pământ să arate poetului, iubitului, dreapta cale.

Dar se poate observa – şi cu mare claritate – că acest pas înapoi, această întoarcere spre alegoria dantescă, nu a fost realizată complet. Nimfele lui Giovanni Boccaccio nu sunt de loc sfinte fecioare ascetice medievale, ci dimpotrivă, nişte tinere vesele, vioaie, care încearcă cu toate mijloacele să-i seducă, să-i târască în ispită pe tinerii păstori. În realitate această naraţiune care caută să se găsească sub semnul mântuirii, al salvării sufletului, zugrăveşte într-o manieră foarte senzuală, foarte concretă, dragostea adevărată, dragostea naturală. În acelaşi timp culorile realiste ale formei, trăsături smulse din viaţă, din profunda cunoaştere a realităţii (cu toate fictivele alegorii), demonstrează, în perfectă concordanţă cu conţinutul, frumuseţea iubirii pământene şi binecuvântata ei acţiune asupra sufletului omului.

Dar mai evidentă este influenţa lui Dante Alighieri în următoarea operă de tinereţe a lui Boccaccio, intitulată *VAmorosa visione* (*Viziunea amoroasă*). Scrisă între 1341 – 1342, în cincizeci de capitole în terţine (şi din acest punct de vedere dantescă), *l'Amorosa visione* este în realitate contrazicerea *Divinei Comedii*. În intenţia lui Boccaccio acest poem în terţine trebuia, ca şi *Divina Comedie*, să arate omului calea mântuirii şi a dobândirii fericirii divine.

Dar în realitate Boccaccio ajunge la o altă ţintă, căutând să demonstreze vanitatea şi caducitatea lucrurilor umane (printre care setea de glorie, de bogăţie, iubire etc.), pentru că până la sfârşit el va confirma existenţa tuturor acestor ispite pământeşti care aveau pentru el, reprezentant tipic al oamenilor şi nu străin de ei şi de aspiraţiile lor, o mare putere de atracţie.

Această călătorie alegorică prin care trebuia să celebreze, ca şi *Divina Comedie*, triumful virtuţilor, se termină cu apologia femeii iubite, cu apologia Fiammettei. Dacă opera lui Dante Alighieri se termină cu viziunea finală a lui Dumnezeu pe care o are marele poet creştin (dar şi în asta precursor al Renaşterii, pentru că în plin Ev Mediu îndrăznea să-i privească pe Dumnezeu drept în ochi), poema lui Boccaccio se termină cu o strânsă îmbrăţişare între poet şi femeia iubită. Fericirea divină, Paradisul, viziunea Empireului celest sunt

substituite prin fericirea terestră. În realitate poemul lui Boccaccio se transformă până la sfârşit într-un adevărat imn închinat lumii reale, frumuseţii terestre, iubirii senzuale şi naturale.

Diferenţa dintre *l'Amorosa visione* şi *Divina Comedie* este cu atât mai revelantă cu cât Boccaccio a căutat să imite (uneori până la parodie), viziunea alegorică, metodele şi mijloacele artistice danteşti. Cu toate că *l'Amorosa visione* nu este despărţită decât de un interval de douăzeci de ani de *Divina Comedie*, aceste două opere apar ca nişte creaţii a doua epoci diverse, atât de important fusese progresul ideologic în conştiinţa scriitorilor, a primilor umanişti italieni.

O altă operă de tinereţe este poemul în octave, idilic pastoral, II *Ninfale Fiesolano* (*Nimfele din Fiesole*), scris între anii 1344 – 1345. Pot fi amintite ca un singur model, subliniind în felul acesta încă o dată preocupările sale umanistice, faimoasele *Metamorfoze* ale lui Ovidiu, cu numeroasele lor legende care încearcă să explice fabulistic toponimia, originea numelui diverselor localităţi geografice.

În acest poem se povesteşte iubirea dintre tânărul păstor toscan Affrico şi nimfa Mensola, metamorfozaţi mai târziu în râurile omonime ce scaldă regiunea unde peste ani se va ridica cetatea Florenţei.

Calităţile literare ale acestei mici povestiri, în care senzualitatea este sălbatică şi pură, decurg dintr-o profundă prospeţime şi sinceritate de sentimente. Pentru prima dată în istoria literaturii europene sunt descrise şi analizate sentimentele materne, scenele vieţii de familie (care se desfăşoară în casa părinţilor păstorului Affrico).

Toate aceste calităţi şi elemente noi demonstrează existenţa unui salt în stilul şi conţinutul operelor de tinereţe ale lui Giovanni Boccaccio, ascensiunea sa îndrăzneaţă către o creaţie, liberă, dincolo de caracterul atât de convenţional al operelor trecutului literar. Boccaccio a creat povestiri cu subiecte de dragoste, nu divină, nu extraordinară, ci firească, sănătoasă, tinerească, în mijlocul naturii surâzătoare, care nu mai este socotită ca un adversar întunecat al omului. În felul acesta putem să afirmăm că un puternic filon realist străbate opera de tinereţe a lui Boccaccio care iese, irupe cu violenţă din ascetismul medieval pentru a putea trăi viaţa adevărată, viaţa integrală, în deplinătatea bucuriei şi fericirii lumeşti, în deplinătatea şi bucuria simţurilor.

*

Mai artist, mai capabil de a domina materia artei *se* revelă înaintea cititorilor săi Boccaccio în proza *Elegia di Madonna Fiammetta*. Această povestire poate fi considerată ca primul adevărat roman psihologic al literaturii europene.

Fiammetta este istoria unei profunde pasiuni a unei femei (care vorbeşte la prima persoană) pentru Panfilo. Naraţiunea este în realitate expresia foarte sinceră a chinurilor interioare ale inimii unei femei ce rămâne pentru totdeauna credincioasă iubitului, care în schimb a trădat-o şi a părăsit-o.

Găsim, în această altă operă de tinereţe a lui Boccaccio, anumite elemente autobiografice, dar de un autobiografism pe care l-am putea numi „răsturnat". Pentru că Fiammetta (în realitate şi în viaţă Maria d'Aquino, femeie atât de iubită şi infidelă) este cea părăsită! Cu mare artă şi cunoaştere Boccaccio a portretizat în Fiammetta pe femeia care se zvârcoleşte în prada sentimentelor de gelozie, de melancolie, de indignare, desigur încercate de autor însuşi la Napoli. Povestirea acestei iubiri nefericite a madonnei Fiammetta are numeroase trăsături şi particularităţi realiste, smulse din viaţă, părând fâşii de suflet ale unei femei care iubeşte profund, definitiv! Până la Giovanni Boccaccio niciun alt scriitor nu a căutat să coboare – şi să descrie cu atâtea amănunte – în lumea interioară a unei femei, sufletul şi tainele inimii ei. Pentru prima dată în istoria literaturii italiene, Boccaccio a coborât femeia de pe falsul piedestal al adorării ideale, din starea aceea de „*donna angelicata*" pentru a o reprezenta în amplitudinea şi realitatea vieţii. În felul acesta au fost puse bazele romanului modern european, de către Giovanni Boccaccio.

&

Boccaccio, mare precursor umanist, demonstrează vastele sale cunoştinţe în domeniul Antichităţii şi al mitologiei în amplul său tratat de *Genealogiis Deorum gentilium* (*Despre genealogia zeilor*). Acest tratat este o operă de compilaţie şi de erudiţie în care informaţiile sunt alese şi coordonate după un sigur criteriu didactic, cu indicarea tuturor izvoarelor bibliografice. Tratatul este un fel de repertoriu pus la îndemâna scriitorilor.

Încă o operă de erudiţie, care ne arată încă o dată varietatea preocupărilor lui Boccaccio, este un alt mic tratat intitulat *De montibus*, *silvibus*, *fontibus*, *lacubus*, *fluminibus*, *stagnis seu paludibus*, *de nominibus maris* (*Despre munţi*, *păduri*, *izvoare*, *lacuri*, *râuri*, *bălţi sau*

mlaştini, *despre numele mărilor*). El constituie prima încercare europeană de a crea un fel de dicţionar geografic, un indice de geografie istorică.

De casibus virorum illustrium (*Despre întâmplările bărbaţilor iluştri*) şi *De claris mulieribus* (*Despre femeile vestite*) sunt o serie de biografii anecdotice şi romanţate în maniera lui Suetonius, fără preocupare de exactitate istorică. Trebuie să subliniem preocuparea totdeauna constantă a lui Giovanni Boccaccio de a afirma condiţia de emancipare a femeii, pe care ca un spirit progresist, o găseşte echivalentă cu a bărbatului.

Aceste lucrări sunt demne de a fi luate în seamă pentru marea abundenţă de cunoştinţe şi informaţii pe care Boccaccio le-a căutat în cele mai rare cărţi manuscrise şi pentru trudnica lor elaborare. Compilaţii istorice şi erudite, scrise în latineşte, ele au fost studiate cu mare profit şi desigur că au folosit studioşilor pentru răspândirea culturii laice, contribuind astfel puternic la dezvoltarea ulterioară a umanismului italian.

Dar Giovanni Boccaccio a scris şi versuri latineşti. Amintim al său *Bucolicon Carmen*, în care găsim ca subiecte iubirea, întâmplări politice sau istorice, oglindiri directe ale vieţii contemporane. Dintre acestea, mai interesante sunt versurile în care găsim critici la adresa împăratului Carol al IV-lea, versurile dedicate reginei Giovanna a Napolelui, prietenului său napolitanul Niccolò Acciaiuoli, laude către Roberto d'Angio şi către marele său prieten şi maestru Francesco Petrarca ori alte personalităţi care îi erau scumpe.

Într-o eglogă intitulată *Saffo* (marea poetă din Mitilene, care reprezintă poezia clasică), Boccaccio, uitând învăţătura şi exemplul marelui său Dante Alighieri, declară că se ruşinează de poezia scrisă în limba populară şi că aidoma lui Virgiliu şi Petrarca vrea să se dedice numai poeziei latine.

Înaintând în vârstă, Boccaccio începe să piardă treptat din marea sa forţă creatoare. Lucrările de erudiţie care aveau caracterul unor cercetări umaniste capătă acum un aspect nou care aminteşte scolastica, un aspect vetust.

Sub acest semn se află un tratat la *vita di Dante* (*Viaţa lui Dante*), în care autorul evocă cu mare admiraţie viaţa nemuritorului autor al *Divinei Comedii*, al capodoperei pe care Boccaccio, cu propria lui mână, a copiat-o de mai multe ori. Amintim aici şi *Comentariul* său la *Divina*

Comedie, fruct al acelei lecturi publice în Florenţa. Aceste două lucrări sunt importante în ceea ce priveşte informaţiile şi explicaţiile care totuşi nu au profunzime critică.

Uneori au vie strălucire poetică *Rimele* lui Giovanni Boccaccio, sonete, balade, canţone, reflectare în cea mai mare parte a iubirii sale pentru madonna Fiammetta. Aici sunt strânse şi remarcabilele balade finale ale *Decameronului* şi între sonete unul este de o rară frumuseţe, dedicat lui Dante Alighieri: *Dante Alighieri son* (*Sunt Dante Alighieri*), oglindind profunde sentimente poetice şi de admiraţie, dar de o autenticitate nesigură. Cum nesigure sunt şi alte două lucruri care i se atribuie lui Boccaccio, *La caccia di Diana* (*Vânătoarea Dianei*), poem alegoric în terţine şi *Vita di Tito Livio* (*Viaţa lui Titus Livius*).

Dincolo de lucrările pe care le-am amintit, Giovanni Boccaccio ne-a mai lăsat proza scrisă în italieneşte *Corbaccio* sau *Labirinto d'amore* (*Labirintul iubirii*). Stimulul lucrării este dat de dorinţa autorului de a se răzbuna pe o văduvă isteaţă care şi-a bătut joc de el după ce la început îl ademenise. În această nouă operă a sa, Boccaccio îşi imaginează (alegoria prologului *Divinei Comedii* este prezentă), că întâlneşte într-o pădure a unui ţinut infernal (cum Dante I-a întâlnit şi luat călăuză pe Virgiliu), sufletul defunctului soţ al isteţei văduve. Acesta îi arată neprecautului poet marile defecte fizice şi morale ale femeii dorite, pentru a-l elibera în felul acesta de patima ce-l domină. În realitate cartea este un pamflet împotriva femeilor (ceea ce poate surprinde cunoscând tendinţele lui Boccaccio) şi în acelaşi timp nu are mare valoare artistică…

Chiar din aceste opere de început, pe care am încercat să le analizăm, putem să recunoaştem şi să afirmăm caracteristicile, calităţile esenţiale ale artei literare a lui Giovanni Boccaccio, multiplele lui aspiraţii şi tendinţe, orientarea lui înaintată.

A.şa cum am văzut, privirea scriitorului se opreşte de preferinţă asupra spectacolului vieţii reale, poetul caută totdeauna să exprime profunda sa sensibilitate faţă de frumuseţile naturale, faţă de variatele şi multiformele momente şi aspecte ale bogatei vieţi a omului şi a naturii.

De la început putem afirma că Giovanni Boccaccio caută să înfăţişeze în operele sale omul şi pasiunile lui. Această caracteristică, într-adevăr esenţială, îl va face să dea în *Decameron* prima capodoperă europeană în proză a artei realismului literar.

*

Giovanni Boccaccio este desigur cel mai mare povestitor al literaturii italiene şi unul dintre cei mai de seamă ai literaturii universale. Capodopera sa, *Decameronul*, este o creaţiune desăvârşită a sincerităţii, a realismului în artă.

Revoluţia literară începută cu Dante Alighieri, care ridică raţiunea şi cunoaşterea împotriva autorităţii religioase şi a scolasticii şi susţine imperiul laic împotriva autorităţii temporale a Bisericii, este desăvârşită de Giovanni Boccaccio care opune bunul-simţ popular ipocriziei clericilor, luând peste picior şi Biserica şi Imperiul. Revoluţia literară capătă astfel un caracter popular.

Decameronul este o mare operă artistică ce poate fi considerată, în contrast cu *Divina Comedie*, o comedie umană reprezentată pe fondul naturii, sub lumina clară a raţiunii. Marea carte a lui Boccaccio este un document de cea mai înaltă valoare artistică, un monument al gândirii umane. În paginile *Decameronului* pot fi surprinse şi subliniate cele mai caracteristice simptome ale revoltei împotriva ideilor şi formelor înlănţuitoare medievale. Sunt numeroase nuvelele care-l arată pe autor ca pe cel mai îndrăzneţ propagator ai libertăţii conştiinţei, ca pe un flagelator al ipocriziei, al înşelătoriei, al călugărilor falşi, făcători de miracole sau preoţi care atentează la cinstea familiei.

Decameronul, cartea care stă la temelia prozei artistice italiene, a fost scris între anii 1352 – 1354. El constituie o lovitură teribilă, distrugătoare, dată concepţiei teologale, şi reprezintă lumea reală, Italia secolului al patrusprezecelea, reprezintă fuga de moarte şi de teroarea Evului Mediu, nu numai negându-l sau respingându-l, ci şi luându-l în râs, ridiculizându-l cu cele mai caustice accente satirice. Lumea mistică este dincolo de natură şi de om, caracterul Evului Mediu fiind transcendenţa, înclinarea către ceea ce există dincolo de lume, dincolo de graniţele naturii. Eroul literaturii medievale este contemplatorul suspendat, cu ochi îndreptaţi către stele, aprinşi de credinţă. Omul, eroul lui Boccaccio, protagonistul nuvelelor sale, dimpotrivă, este aşezat cu ochii aţintiţi către pământul generator, către care-şi îndreaptă întrebările şi de la care primeşte răspuns deplin.

Am arătat noul sens pe care-l dau literaturii primele opere ale lui Boccaccio. Pe fondul lumii alegoriilor şi al viziunilor teologale se înalţă, senină şi calmă, lumea laică, lumea păgână, cu zeităţile sale

umanizate, cu natura lor însufleţită, cu cel mai viu sentiment şi sens de a surprinde şi de a oglindi în profunzime frumuseţea.

Acuma timpurile noi s-au maturizat, Italia a întors spatele Evului Mediu. Viaţa nu mai este dispreţuită, nici blestemată, nu mai este socotită ca o antiteză a binelui, a fericirii, a virtuţii. Din ceţurile misticismului oamenii se înalţă către zone senine în care se îmbrăţişează frumuseţea şi adevărul. Omul renaşte şi odată cu renaşterea lui raţiunea umană îşi reia drepturile. Mereu mai vaste orizonturi se deschid în faţa gândirii emancipate.

Această reîntinerire a forţelor umane care aproape se extenuaseră în ascetismul medieval şi în silogistica scolasticii, această reîntoarcere a gândirii la pământ şi umanitate, această palpare a naturii vor putea educa la şcoala raţiunii şi experienţei pe toţi aceia care vor pregăti apariţia civilizaţiei moderne.

Giovanni Boccaccio este într-adevăr o oglindă a societăţii din Trecento. În *Decameron* el părăseşte mitologia, alegoria, lumea clasică, reminiscenţele dantești, se închide în mijlocul societăţii, trăind viaţa comună a colectivităţii. După faimoasa formulă desanctisiană *„lumea spiritului dispare, apare lumea naturii”*. Comedia pentru Dante fusese beatitudinea celestă, comedia pentru Boccaccio este beatitudinea terestră.

*

Decameronul conţine o sută de nuvele, probabil concepute în anii şederii sale la Napoli, la îndemnul cert al Mariei d'Aquino. Şi lui Boccaccio i s-a părut oportun să le încadreze împreună într-o cornişă, care le acorda o unitate de simetrie exterioară, cum o spune el însuşi în prezentarea *Decameronului* că *„aceste o sută de poveşti ori basme, ori parabole sau istorioare, cum veţi vrea să le numiţi, istorisite în zece zile de către o preacinstită ceată de şapte doamne şi trei tineri… în vremea ciumei… În care unele plăcute şi dureroase întâmplări de dragoste şi altele fericite se vor vedea, întâmplate în timpurile moderne sau în cele vechi”*.

Boccaccio imaginează că aceste zece persoane (toate tinere) se întâlnesc în biserica Santa Maria Novella din Florenţa (în 1348) în timp ce ciuma se abătuse catastrofală peste oraş, umplând casele şi străzile de cadavre şi sufletele de teroare. Iubind viaţa şi dorind-o cu atât mai mult în mijlocul unor asemenea nelinişti şi terori, aceşti tineri se retrag într-o vilă fiesolană, hotărâţi să petreacă acolo câteva zile, în mijlocul

dansurilor, al jocurilor şi plăcutelor conversaţii. În fiecare zi aleg un rege sau regină şi în fiecare după-amiază (excepţie vinerea şi sâmbăta dedicate postului), se aşază într-o livadă pentru a spune fiecare o poveste care să intre într-o temă generică, indicată de către rege sau regină, în afară de prima şi a noua zi, când tema nu este indicată, ci se lasă deplina libertate de alegere.

Zece zile, în fiecare zi zece nuvele (în plus o baladă), iată explicaţia titlului grecizant *Decameron* (interesantă pentru umanismul lui Boccaccio), care înseamnă exact: despre cele zece zile (subînţeles nuvelele din cele zece zile).

Această idee de a încadra naraţiuni variate într-un cadru unitar era deja cunoscută. Să ne gândim la acea carte atât de răspândită în Evul Mediu, *Cartea celor şapte înţelepţi*, sau fabuloasele aventuri din marea culegere orientală o *mie şi una de nopţi*.

La sfârşitul secolului al treisprezecelea a apărut în Italia o culegere anonimă II *Novellino*, al cărei material este compus în cea mai mare parte din întâmplări de dragoste. Aşa cum s-a demonstrat de către istoria literară, Boccaccio a luat din *Novellino* sau din alte culegeri de povestiri numai fabulaţia anecdotică, elementul viu al realităţii, atitudinea de profund dispreţ pentru călugării şi preoţii vicioşi. Orientarea sa totdeauna realistă, interesul său de mare intensitate pentru viaţă, subtila analiză psihologică, conştiinţa unei superioare forme artistice au fost elementele noi şi preponderente altoite de Giovanni Boccaccio pe trunchiul naraţiunilor preexistente.

Inspirându-se din subiectele date de culegerile medievale, naraţiunile orientale, micile povestiri umoristice franceze denumite *fabliaux*, Boccaccio desăvârşeşte, ca un mare plastician, schiţa sumară prezentată de aceste povestiri anterioare. El le-a refăcut cu o mare sensibilitate şi libertate de artist perfect, combinând situaţiile, introducând noi personaje, imprimându-le amprenta propriei sale personalităţi creatoare.

Dar Boccaccio a adaptat materia naraţiunilor sale la realitatea naţională italiană (din cele 100 de nuvele, 87 îşi dezvoltă acţiunea în Italia), portretizând tipuri nemuritoare italiene, caracterizând ascuţit relaţiile sociale din Italia vremii sale.

Marele povestitor ne prezintă o galerie infinită de eroi şi de personaje luate din cele mai diverse straturi sociale ale contemporaneităţii sale, realizate în trăsăturile lor esenţiale şi tipice.

Există în *Decameron* tipuri nemuritoare, simboluri şi reprezentări ale societăţii în cele mai variate aspecte ale ei. Se simte puternic cum tipuri ca Ser Ciappelletto, fra Cipolla, Martelino, Rustico Monaco etc. dau lovituri de moarte vechii societăţi; celebrează veselele funeralii ale Evului Mediu, cântând zorile lumii moderne.

Analiza atentă a *Decameronului* arată poziţia umanistă a lui Giovanni Boccaccio în toate problemele mari pe care le pun viaţa şi realitatea. Ca o cotitură hotărâtoare în orientarea scrisului, ca cea mai caracteristică trăsătură a *Decameronului* se prezintă grupul masiv de nuvele care au drept temă demascarea şi satirizarea ascuţită a clerului, a bigotismului şi ipocriziei preoţilor şi călugărilor speculatori ai ignoranţei poporului. Capodopera lui Boccaccio va da naştere acelei literaturi anticlericale dar nu anticreştine, care în Italia numără multe şi valoroase lucrări literare de toate genurile.

Boccaccio nu a inovat în materie, pentru că numeroase povestiri anterioare creaţiei sale oglindeau o asemenea atitudine de protest împotriva clerului care trăia îmbelşugat, în contrast cu cele mai vaste straturi populare. Însă poziţia sa este mai înaintată, el neprotestând împotriva dreptului natural şi uman al călugărilor de a se bucura de viaţă, ci împotriva ipocriziei lor, împotriva marelui contrast dintre vorbele şi faptele lor. Pentru Giovanni Boccaccio, clericii sunt oameni şi îmbrăcarea unei rase (care de multe ori ascunde o puternică bărbăţie, cum demonstrează el în mai multe nuvele) nu le-a transformat condiţia umană, ascetizându-i, ucigându-le dorinţele. De multe ori simpatia lui Boccaccio, în tribulaţiile amoroase ale călugărilor săi, merge alături de ei şi împotriva soţului înşelat. Întreg grupul de nuvele cu această temă este în realitate un mare protest împotriva ascetismului medieval, împotriva barbarului obicei de a interzice căsătoria preoţilor, de a interzice în felul acesta viaţa şi bucuria de a trăi.

Giovanni Boccaccio realizează apoi integral femeia, plasând-o pe primul plan al vieţii, şi slăveşte iubirea ca una dintre cele mai înalte manifestări ale vieţii şi ale omului. Nimeni poate nu a scris cu mai multă simpatie despre îndrăgostiţi.

Decameronul a fost scris ca un omagiu pentru femei, iar o parabolă aflată în introducerea grupului de nuvele din ziua a IV-a arată cum un tânăr pustnic venit pentru prima oară din solitudini într-un oraş, văzând femeile, le-a considerat ca pe fiinţele cele mai minunate şi

mai demne de a fi văzute din lume. Pentru cucerirea lor şi a iubirii au loc în *Decameron* cele mai extraordinare aventuri, în care protagoniştii sunt reprezentanţi ai tuturor straturilor sociale, negustori, nobili, ţărani, călugări, tot atâţia înflăcăraţi îndrăgostiţi, întotdeauna marele scriitor umanist a considerat iubirea ca o lege naturală fără de frână, fără de limite. Întotdeauna a descris cu cea mai mare plăcere triumful iubirii ce încununã lungul şir de întâmplări prin care trec unii îndrăgostiţi.

Aşa cum arătase, în germene, în *Ninfale fiesolano*, Boccaccio pune în lumină în *Decameron* marele rol transformator al iubirii, capabilă să împingă la mari isprăvi, să trezească forţe latente, să cizeleze pe om. Cu mare forţă artistică Boccaccio va demonstra generozitatea, abnegaţia de care sunt în stare cei îndrăgostiţi, în nuvela a noua din ziua a V-a care îl are drept protagonist pe nemuritorul îndrăgostit Federigo degli Alberighi.

În centrul cărţii sale, Boccaccio a aşezat omul, pe acela pe care natura I-a creat armonic. El exaltă calităţile omului pe plan fizic şi moral, arătând că natura i-a făcut pe oameni nu din lemne ori din diamante, ci din carne şi sânge şi că nicio constrângere, nicio ascetică dogmă, nu-l va putea opri pe om să se apropie, să guste şi să se bucure de viaţa de aici, de pe pământ. De aceea Giovanni Boccaccio, prin *Decameronul* său, carte a bucuriei vieţii pământene, dă cea mai puternică lovitură împotriva eticii religioase, pregătitoare ipotetică a unei foarte iluzorii vieţi de dincolo. Cartea lui Boccaccio este un protest uriaş, un mare strigăt împotriva a tot ce constrânge, a tot ce siluieşte şi nu este natural, împotriva tuturor regulilor şi normelor ce mutilează această minunată şi armonioasă fiinţă care este omul. De aceea putea el să se ridice cu atâta violenţă şi să folosească o atât de mare artă demascatoare împotriva acelora care-l siluiesc pe om, sufletul şi trupul lui. De aceea arată atât de mare simpatie pentru soţiile care-şi înşală soţii, căutând dragostea pe care nu o aveau în familia feudală, în care căsătoria fusese contractată din interese politice ori economice şi nu bazată pe atracţia şi sentimentele personale ale soţilor. Căsătoria în acele vremuri era de cele mai multe ori o tranzacţie. De aici imoralitatea unei asemenea căsătorii, de aici lupta pentru căsătoria din dragoste, drept al bărbatului dar şi al femeii. În felul acesta trebuie înţeleasă negarea familiei pe care o face Boccaccio în *Decameron*. În felul acesta trebuie înţeles erotismul

invadam al întregii cărţi.

Umanistul Boccaccio a considerat apoi, profund democratic, că oamenii sunt egali, dând în felul acesta alte puternice lovituri feudalismului. Îndrăgostită profund de un om de rang inferior, aristocrata Gismonda (prima nuvelă a zilei a patra) îşi va apăra cu tărie iubirea declarând că toţi oamenii sunt egali iar destinul greşeşte de multe ori înălţându-i prin naştere pe aceia care nu merită. Nobleţea de fapte şi nu cea de origine, idee principală în *Decameron*, duce de multe ori pe grăjdar în patul reginei şi orice asemenea om armonios fizic şi intelectual, indiferent de originea lui socială, îl are alături drept apărător maestru pe Giovanni Boccaccio. Este absolut clar că în această întreagă concepţie a autorului *Decameronului* trebuie să vedem pe aceea a noii clase în ascensiune.

Boccaccio este într-adevăr un mare scriitor realist. El a arătat totdeauna că veridicitatea constituie calitatea principală a operei literare. Realismul său este bazat pe observarea obiectivă a realităţii, pe o deosebită capacitate de a analiza detaliile, de a sintetiza fenomenele vieţii, în sfârşit de a tipiza. El a folosit pentru această nuvelă, al cărei mic volum poate să concentreze aspectele realităţii în episoade vii şi expresive.

Aşa cum am mai spus, *Decameronul* este o galerie infinită de portrete şi reprezentanţi ai tuturor păturilor sociale: de la torcătorii de lână până la cavaleri şi regi, de la călugării cei mai înalţi până la ţărani şi meşteşugari. Ei sunt reprezentanţi tumultuoşi ai vieţii care de multe ori intră în contraste şi situaţii provocate de antagonismele poziţiei lor de clasă. Cu un ascuţit simţ de observaţie Boccaccio a arătat scăderea influenţei politice, generată de proastele condiţii economice, a nobilimii, şi influenţa crescândă a negustorim îi. Omul nou îşi face tot mai mult loc pe scena istoriei. Personalitatea umanistic dezvoltată este energică, spirituală, ingenioasă, în contrast cu limitarea feudală.

O altă trăsătură esenţială a realismului lui Boccaccio este subtila analiză psihologică, profunda caracterizare a tipurilor prezente şi nemuritoare. În vasta frescă a *Decameronului* îşi dau mâna într-o sprintenă horă sute de figuri feminine din nuvelele sale, spirituale, vioaie, frumoase şi îndrăgostite, alături de nesfârşita ceată a călugărilor veseli şi eleganţi, sinceri cu dorinţele şi gusturile lor. Psihologismul lui Boccaccio se manifestă culminant în ciclul de nuvele care sunt în realitate un roman în germene şi care au drept

protagonişti pe pictorii Bruno şi Buffalmacco, inteligenţi şi mucaliţi şi pe biata lor victimă, prostovanul Calandrino.

Desigur că arta lui Boccaccio atinge în *Decameron* punctul cel mai înalt al creaţiei sale. Stilul prozei este foarte bogat, de o varietate infinită, aderând şi contorsionându-se după gândirea ori sentimentele reprezentate, în acele nuvele ale *Decameronului* în care evenimentele descrise au tonuri eroice, subiectul elevat, stilul este aulic, sculptoric. Acolo unde ţâşneşte pasiunea, stilul este adecvat, fluid şi impetuos, unde materia este aspră, caustică, şi proza capătă nuanţele ironiei şi causticităţii. Pentru toate aceste motive Boccaccio poate fi considerat drept creatorul prozei artistice italiene.

Punctul central şi originalitatea *Decameronului* constau în studiul atent cu care Boccaccio a încercat întotdeauna să surprindă viaţa în ampla şi integrala ei realitate. El poate fi în acelaşi timp considerat ca unul din cei mai profunzi analişti ai sufletului uman, pe care l-a redat în cele mai intime stări, în cele mai variate şi diverse. El a putut fi considerat ca marele plastician al adevărului, al senzualului şi al realităţii.

Sintetizarea lui Carducci, atunci când judecă pe Giovanni Boccaccio, este esenţială şi poate avea valoare deplină şi astăzi. „Decameronul *nu a fost scris*, *aşa cum afirmă critica ignorantă şi brutală*, *pentru a împinge Italia în bordel*: Decameronul *a fost o operă de protest împotriva principiului cavaleresc şi ecleziastic*. *Să ne amintim că cele o sută de nuvele se încununã cu Griselda*, *minunata reprezentare a femeii datoriei*, *triumf glorios al femeii soţie şi mamă*, *aşa cum cavalerii şi călugării nu voiau să fie femeia*. *împotriva cavalerilor şi călugărilor în parte şi împotriva burgheziei*, *ridicolul*, *grotescul*, *trivialul şi sublimul – da*, *şi sublimul – sunt utilizate în această mare comedie umană a plebeului certaldez*, *cum nimeni nu le-a utilizat după Aristofan şi înainte de Molière*. Decameronul, *comedia umană a lui Giovanni Boccaccio*, *este singura operă comparabilă prin universalitate cu comedia divină a lui Dante*. *Doi mari artişti*, *cu concepţii deosebite*, *din laturi deosebite*, *au surprins şi au îmbrăţişat în întregime*, *cu o privire zeiască*, *două lumi opuse pe care le-au imprimat*, *vii şi spirituale*, *într-o astfel de materie şi formă*, *încât pare marmură*, *prin strălucire şi durată*, *cristal prin transparenţă*

Giovanni Boccaccio a deschis literaturii italiene vastele perspective ale sincerităţii absolute în faţa vieţii şi a sentimentelor

umane. Emancipându-se de convenienţe, de strâmte prejudicii feudale, el închide definitiv Evul Mediu, eliberând cu *Decameronul* cultura de tutela bisericii, fapt de o importanţă extraordinară pentru pregătirea spirituală a Renaşterii.

Idealul artistic şi atât de uman al lui Giovanni Boccaccio este acela de a scruta în profunzimile sufletului omenesc, de a căuta şi de a zugrăvi iubirea în cadrul cel mai natural, acordând astfel artei literare un nou şi mare teritoriu, trecând departe, dincolo de barierele scolastice şi teologale.

Opera lui Giovanni Boccaccio, neobosit explorator al sufletului uman, precursor prin aceasta Renaşterii (epoca descoperirii lumii şi omului), poate să fie considerată fără dubiu ca o vastă comedie umană.

Putem să observăm în sfârşit că în cazul lui întâlnim aceeaşi experienţă, făcută cu alte mijloace literare, a lui Dante şi Petrarca, dar cu aceeaşi tendinţă şi rezultate: a pune în valoare şi în centrul creaţiei omul şi viaţa.

De aceea este atât de iubit3 şi citit *Decameronul* în care se oglindeşte vie marea umanitate, libera cugetare, aspiraţia spre libertate deplină, setea de viaţă a unui mare creator şi artist.

Giovanni Pontano

Este unul dintre cei mai interesanţi umanişti şi poeţi ai secolului XV italian, orator, filosof, astrolog, filolog şi om politic.

S-a născut în anul 1426 la Cerreto lângă Spoleto, în Umbria, dar întreaga sa viaţă şi-a petrecut-o la Napoli unde va cunoaşte înalte onoruri, dar şi adânci dezamăgiri. După moartea violentă a tatălui său, ucis într-o răscoală populară, Cristina, mama viitorului scriitor, în vârstă de numai 24 de ani, se stabileşte în Perugia, unde în vremea aceea tăbărâse armata napolitană a regelui Alfonso II îl Magnanimo, care purta război împotriva florentinilor. Alături de Alfonso se afla consilierul său, savantul şi poetul Antonio Beccadelli, supranumit îl Panormita. Acesta I-a cunoscut pe tânărul Pontano şi atras de talentul, încă de pe atunci evident, al acestuia i-a propus să-i întovărăşească la Napoli, puternic centru cultural al vremii. Acolo Pontano a studiat greaca cu vestitul umanist Giorgio da Trebisonda şi a călătorit apoi mult, însuşindu-şi cunoştinţe profunde umanistice lângă acela care i-a fost totdeauna prieten şi maestru, Panormita, fondatorul Academiei Napoletane.

A urcat apoi treptele celor mai înalte onoruri şi s-a prăbuşit

uneori de acolo de sus, dar a ştiut să-şi găsească totdeauna mângâiere în studiu şi în poezie. A fost unul dintre cei mai importanţi membri ai Academiei Napoletane, pe care a prezidat-o după moartea lui Panormita şi care şi-a luat apoi numele de la el (Academia Pontaniană), cel mai ilustru reprezentant al culturii napoletane în Quattrocento.

A murit în 1503, în vârstă de 77 ani.

Cu toate că este scrisă în limba latină, cu exclusivitate, opera lui Pontano, extrem de variată, ne arată clar cât de mult creatorul ei a fost preocupat de cultura şi de viaţa contemporană.

Profund cunoscător al filosofiei el a luat parte în acele dispute faimoase în Quattrocento, ale filosofiei aristotelice împotriva platonismului (filosofii neoplatonici încercau atunci să împace creştinismul cu platonismul), arătând că între filosofie şi religie nu există nimic comun, că ele sunt separate şi trebuie tratate ca atare.

Pontano a scris o serie de tratate în latineşte, în proză, ca *De oboedientia*, *De fortitudine*, *De beneficentia*, *De prudentia*, *De fortuna* etc., în care sunt abordate subiecte ştiinţifice, morale, lingvistice etc., şi unde se face manifestă o filosofie ce nu poate fi considerată rigidă, încadrată într-un sistem fix, schematic, ci care poate fi socotit ca un sistem mai mult inspirat de trăirea naturală şi aflat îndeosebi sub semnul bunului-simţ.

Trebuie să amintim aici printre tratatele sale în proză latină *Liber de Principe*, în care pe urmele lui Plutarh şi Xenofonte, Pontano oferă poate un model pentru nemuritorul *Principe* al lui Machiavelli, *De bello napolitano*, în care povesteşte cu multă fidelitate şi artă narativă evenimentele istorice ale regatului napoletan, la care a avut o parte importantă, în calitate de consilier însărcinat cu diferite ambasade de către regele Alfonso.

Pontano a concentrat tot ceea ce se ştia în vremea aceea în materie de fizică şi de astronomie în unele opere ale sale ca *De rebus celestibus*, *De luna*, *Meteororum liber* etc. Faimoase sunt cele cinci cărţi în hexametri *Urania sive de Stellis* la care poetul a lucrat 45 de ani, căutând să arate care este influenţa astrelor asupra faunei şi florei planetei noastre. Opera este străbătută în repetate rânduri de puternice accente personale, unele de ton elegiac, ca atunci când alături de stele şi de vânturi se lamentează sfâşietor pentru moartea unei fiice a lui.

Desigur însă că partea cea mai importantă a activităţii lui Pontano o formează opera sa artistică în care se dovedeşte ca unul dintre cei mai bogaţi, mai coloraţi şi mai pitoreşti artişti ai cuvântului din Italia vremii. Nicio altă operă a Quattrocentului nu este atât de pătrunsă de viaţă, de exuberanţă, de setea de a trăi, de prezenţa străzii în arta care dărâmă obstacolele ridicate de erudiţia greoaie a cărţilor. Regretul cel mai puternic îl pot exprima cetitorii operei lui Pontano pentru faptul de a trebui să dea la o parte învelişul limbii latine spre a ajunge la miezul operei, în care palpită viu cele mai caracteristice laturi ale vieţii contemporane. O dată mai mult se poate demonstra reprobabila tendinţă a umanismului, retrograd din acest punct de vedere, de a se fi depărtat de mase, de a fi păstrat numai intelectualilor, elitelor, frumuseţile culturii şi binefacerile ei în veşmântul greu accesibil al latinei.

Dar aşa cum vom vedea, latinismul lui Pontano are o caracteristică într-adevăr nemaiîntâlnită la alţi latinişti. Limba sa, spărgând rigiditatea sintaxei devenită flexibilă, se adaptează tuturor întorsăturilor la care o supune arta naraţiunii lui Pontano, atât de alertă, atât de vie şi pitorească.

Pentru demonstrarea acestor afirmaţii iată cele cinci *Dialoguri: Charon*, *Antonius*, *Actius*, *Aegidius* şi *Asinus*. I-au stat, desigur, în faţa lui Pontano, modelele ilustre ale Antichităţii, reprezentate, de exemplu, de dialogurile lui Lucian, dar scriitorul napoletan şi-a depăşit modelele, lăsându-le în urmă, intrând în viaţa vie a contemporaneităţii celei mai actuale şi nu intonând lumii dispărute. În dialogurile sale există gravele probleme ca nemurirea sufletului, liberul arbitru, despre cauze şi efecte, despre mântuire, asemănarea între Câmpiile Elizee şi Paradisul creştin etc. Se discută despre logică, despre raporturile dintre poezie şi istorie, se fac teorii prozodice în legătură cu hexametrul etc. Dar toate aceste grave dispute se duc în mijlocul străzii şi al vieţii, în plin aer, în mijlocul poporului care ia parte la dispute, cântând, pe fondul cerului strălucitor pe care fumegă etern Vezuviul.

Toate dialogurile lui Pontano sunt împănate cu scene savuroase, cu certuri populare alese din chiar mijlocul vieţii. Este caracteristic din toate punctele de vedere (tradus şi în italieneşte) cel mai artistic dintre toate dialogurile lui Pontano, *Asinus*. Protagoniştii sunt însuşi Pontano şi Pietro Compatre, care face iniţial elogiul lui Panormita, cel care a tradus în latineşte o cantilenă populară pugliesă pentru a

implora ajutorul Sfântului Vito împotriva muşcăturii clinilor turbaţi. Survine Andrea Contraria şi discuţia se îndreaptă împotriva pedanţilor şi gramaticilor, care sunt zugrăviţi cu ajutorul cuvintelor cele mai dispreţuitoare, ca, de exemplu, javre flămânde care se ceartă între ele pentru oasele şi fărâmiturile ce cad sub masă. Diatriba aceasta, împotriva gramaticilor, este întreruptă de sosirea unui *Suppazio* întors dintr-o călătorie pe care o făcuse prin întreaga Italie, pentru a căuta şi a sta de vorbă cu oamenii cei mai învăţaţi. Povestirea călătoriei sale este în realitate o violentă satiră la adresa oraşelor italiene. Administraţia Sienei se află în mâna unor copilandri lipsiţi de minte, la Florenţa ea se ocupă numai de găteli, iar bărbaţii obişnuiesc să cântărească cu două cântare lucrurile, cu unul pe cele florentine şi cu altul pe ale Italiei, la Roma a găsit numai destrăbălare şi corupţie, iar la Gaeta o vrăjitoare exploatează lumea superstiţioasă. Îi fac concurenţă călugării asemenea acelor pe care îi veştejeşte în *Decameronul* său Giovanni Boccaccio. Suppazio pleacă apoi să-i vadă pe Pontano, dar acasă la acesta o găseşte pe Adriana, soţia lui, făcându-i o teribilă, dar obişnuită scenă de gelozie. Pleacă, dar micul Lucio, fiul lui Pontano, îi povesteşte cu mare vervă scenele similare, obişnuite, la care asistă şi care demonstrează marea vitalitate virilă a lui Pontano. Trece un cântăreţ din lăută, apoi o ceată de scamatori, ale căror giumbuşlucuri atrag lumea. Acum un poet *personalus* va declama în 600 de hexametri un episod din războiul dintre Pompei şi Sertorius în Spania. Va fi întrerupt de un saltimbanc, care prin glume grosolane sparge solemnitatea cântului epic. Un octogenar se plimbă ţanţoş cântând despre dragoste şi puterea ei transformatoare. Vioiciunea dialogului ne arată o caracteristică surprinsă pe viu de poet, a vieţii poporului napoletan. Este clar şi toţi editorii ori comentatorii dialogurilor lui Pontano au făcut această observaţie, scriitorul a ştiut să aleagă şi să redea tot ce este mai tipic popular napoletan, în aşa fel încât, citind dialogurile sale latine, avem impresia că asistăm la convorbiri de napoletani contemporani, în timp ce de altă parte, trecând prin Via Tribunali (centrul intelectual al Napolelui de atunci) şi observând îngrămădirea de pe acea veche stradă napoletană ne aşteptăm ca dintr-o clipă într-alta *„să răsară din colţ figura jovială a acelui histrio personalus sau, ca pe o poartă strâmtă ce dă în stradă, să iasă gâfâind Luciolus pentru a ne povesti scena de gelozie pe care Adriana, mama lui, a făcut-o lui Pontano*

*

Dar Pontano este mai cu seamă poet, unul dintre cei mai fireşti, care cântă ascultându-şi bătaia inimii proprii, tot aşa de simplu şi de natural ca viaţa.

Amintim dintre volumele sale într-adevăr caracteristice pentru umanitatea lor, faimosul de *Amore Conjugali* în care, într-o coloană de minunate versuri, poetul cântă dragostea sa pentru aceea care i-a fost soţie, Adriana Sassone, apărută iubitului ca un trandafir strălucitor într-o grădină înflorită. Tot aci se înscriu minunatele *Naenie*, poeme de o rară delicateţă şi mai ales de o excepţională virtuozitate, scrise pentru copilul iubit, şi în care într-adevăr natura şi vocile ei au devenit, prin forţa versului lui Pontano, o dulce cantilenă, un suav cântec de leagăn pentru adormit copii.

Dar la Pontano este predominant caracterul erotic. Şi el erupe cu însăşi puterea vieţii în cărţile *Endecasilabelor* (*Hendecasyllaborum Seu Baiarum*), care sunt inspirate din viaţa fremătătoare de senzualitate şi cu atât mai arzătoare şi mai disperate cu cât exprimă accentele de melancolie şi temere ale poetului deja bătrân.

Versus Iambici sunt elogii profunde pentru moartea băiatului iubit. Un sentiment de factură cvasiromantică pătrunde poezia cu accente profunde, atunci când poetul umanizează elegiac Natura, atribuindu-i propriile lui sentimente de durere.

În poeziile sale (are şi alte volume, *Lyra* de exemplu) Pontano cântă şi beţia vinului. El cântă în realitate tot ceea ce vede. Napoli cu toate cartierele lui, cu casele, cu fântânile, cu peisajele. El culege toate mirosurile, toate florile, toate parfumurile oraşului iubit. Viaţa italienească a Napolelui este prezentă în permanenţă în poezia sa. În versurile sale îşi cântă soţia, amanta, fiii, grădina, măgarul. Îşi cântă mai ales bucuria sa imensă de a trăi şi de a se bucura intens de viaţă. Motivul „*Carpe diem*, *cârpe rosam*" a putut fi ilustrat de cercetători cu citate copioase din opera sa. El cântă îndeosebi voluptatea, senzualismul, spasmele iubirii, strânsa îmbrăţişare. *Madonele* vechilor poeţi – scrie Carducci – nu trăiau decât prin frunte şi privire, la el toate figurile feminine cântate în versuri sunt cât mai goale posibil. Nicio falsă pudoare, nicio ipocrizie, fericite şi fireşti, femeile poetului napoletan se întind voluptuos sub bătaia razelor soarelui arzător la ţărmurile mării. Exuberantă ţâşneşte viaţa către soare. Dar senzualitatea lui Pontano nu devine niciodată obscenă, exuberanţa ei

aflându-se în permanenţă sub semnul mare şi natural al vieţii integral fremătătoare.

Magnifică este pentru aceasta egloga *Lepidina*, pe care într-adevăr am putea-o asemăna cu *Cântarea Cântărilor* mai precis erotică, dar pătrunsă tot de magnifica atotputernicie a iubirii creatoare şi transmiţătoare a vieţii, glorioasă, triumfală, atotînvingătoare. O bogată policromie de culori, o arzătoare senzualitate, în descrierea Naturii, în care mitologia se uneşte cu reprezentarea cea mai firească a realităţii. Există în poem motivele voluptăţii, care într-adevăr poate fi numită păgână, calda palpitare a vieţii care însufleţeşte peisajul înconjurător, dar mai ales perechea de îndrăgostiţi, protagonişti înflăcăraţi ai versurilor şi ai iubirii. Chiar şi în poemele sale sacre ca *De laudibus divini*, în care versifică de multe ori *Geneza* glorificând pe Dumnezeu, el nu-l înfăţişează aidoma protagonistului *Vechiului Testament*, ci îl descrie ca pe Dumnezeu al iubirii, creator al unui om asemănător, care se găseşte şi el sub semnul dominatoarei iubiri.

Este de semnalat acest grup de poezii al lui Pontano şi pentru caracteristica umanismului napoletan de a fi vrut să concilieze tendinţele morale, religioase, cu clasicismul. Demn este de subliniat însă faptul pe care putem să-i numim al *umanizării divinităţii* specific de altfel şi artei plastice a Renaşterii care a coborât Madonele din ceruri pe pământ. Poetul uită de cele mai multe ori cărui personaj divin îi sunt adresate versurile sale şi în evocarea, de exemplu, a maternităţii Sfintei Fecioare şi a divinului ei fiu, umanizează atât de mult reprezentarea acestor personaje dumnezeieşti, încât misticismul, reverenţa religioasă, dispare cert în faţa reprezentării unei mame de o rară frumuseţe plastică, de gâtul căreia se agaţă un copilaş care îi sărută cu foc obrajii sau îi suge cu lăcomie laptele sânului.

E clar, că religios, această imagine poate fi considerată ireverenţioasă, dar din punct de vedere uman ea este extrem de plastică şi de un puternic efect artistic. *De laudibus divini* demonstrează varietatea preocupărilor marelui poet napoletan şi posibilităţile sale de a trata artistic subiecte oricât de variate, de a sparge locuri comune, dogme şi canoane prestabilite.

Toate notaţiile de până acum ni-l arată pe Pontano ca pe un poet ataşat profund de opera sa, un liric care se zugrăveşte, se autoportretizează cu sinceritate totală aşa cum este în realitate, cu toate calităţile şi defectele sale. Un poet care detestă abstractizarea,

care a coborât pe stradă, în mijlocul vieţii tumultuoase. El este într-adevăr poetul unei epoci pe care o defineşte pregnant şi o cristalizează clar în versurile sale. El zugrăveşte cu mâna de maestru realist al poeziei, îndeosebi oraşul Napoli şi personajele principale care i-au interferat tumultuoasa sa viaţă. Şi acesta este într-adevăr oraşul secolului XV, cu preoţi, cârciumari, saltimbanci, cantastorie, predicatori, prostituate, gramatici, academicieni, greci, notari, pristavi ale căror nume le cunoaştem, ale căror gesturi le vedem, ale căror vii dialoguri le ascultăm, putând în felul acesta, pe viu, să cunoaştem moravurile unor asemenea eroi ai Quattrocentului. Şi în mijlocul lor, protagonist alert se agită însuşi Pontano, cu toată personalitatea sa manifestă.

„*Literaturii impersonale, în care operele se asemănau ca copiile unui aceluiaşi original, îi urmează astfel o literatură semnată*" (Monnier).

Atât în poezie cât şi în proză este zugrăvit marele oraş sudic, scăldat de apele calde ale mării, sub semnul soarelui arzător, viaţa lui muzicală şi pasionată, simplitatea uneori primitivă a unei asemenea vieţi. Şi mai ales locuitorii acestor peisaje sunt portretizaţi cu artă de Pontano, care îi face să circule atât de vii în versurile sale. S-a putut spune, de altfel, că Pontano a napolitanizat Antichitatea (atunci când el a tratat asemenea teme).

Un alt mare merit al lui Pontano este felul în care a mânuit limba latină, veşmântul clasic şi stringent al fondului său popular.

Ceilalţi latinişti ai secolului luau gândirea modernă, contemporană, italiană, şi-o forţau să intre în formele latinei, îndepărtând toate acele particularităţi care nu păreau antice.

Pontano dimpotrivă a făcut latina să servească gândirii moderne şi, pentru asta, de multe ori (anticipând poate pe macaronici) a latinizat cuvintele limbii moderne. Deci el a folosit latina ca pe un instrument al gândirii proprii, sfărâmând regulile sintaxei, dispreţuind pe docţii gramatici. Şi într-adevăr el a reuşit să creeze un miracol, acela al reînvierii unei limbi moarte, care trăieşte, aleargă la întrecere cu cadenţa alertă a ritmului versurilor pontaniene. El a mlădiat într-atât latina încât a făcut-o un instrument flexibil pentru toate expresiile unei vieţi noi, de la dragostea poetică la cea mai carnală, de la strigătele vânzătorilor sau străinilor, pe străzi, la gânguritul copilului din leagăn.

Deci o latină vie, care a fost creată pe stradă, clamată de pe

estradele cantastoriilor sau de pe pragul cârciumilor napoletane. Dar o latină armonioasă, în stare să cuprindă în cuvinte tot farmecul peisajului napoletan, a cărui frumuseţe rară face ca versurile şi latina lor să se revendice de la cea mai suavă armonie. Şi din acest punct de vedere Giovanni Pontano poate fi considerat ca un poet popular, ca unul care a descris viaţa, societatea contemporană şi oamenii ei, şi care, trebuind să jertfească umanismului latin, i-a transformat instrumentul formal, latina, într-o limbă a vieţii contemporane.

Din acest punct de vedere el este un scriitor care a depăşit umanismul izolat, acela care redusese lumea la anumite grupuri intelectuale şi care-şi ridicaseră înalte bariere pentru a nu fi atinşi. Pontano nu s-a apărat de popor ca ceilalţi umanişti, ci a coborât în mijlocul lui, s-a amestecat cu el, n-a vrut să facă parte din elita umanistă. Literatura lui nu este cosmopolită, ci naţională şi viaţa ţării lui i-a inspirat-o în primul rând.

Un foarte puternic sentiment al realităţii vieţii şi al deplinei reprezentări a naturii omului, o adâncă ironie împinsă până la limitele dispreţului pentru a tot ce este confuzie şi alambicare teologală, scolastică sau astrologică, o violentă şi pe de-a-ntregul legitimă indignare pentru tot ce însemna respectiva caracteristică decadentă a secolului şi îndeosebi a moravurilor sale false, superficiale, ipocrite, o nemijlocită filiaţie a tradiţiei realiste a burgheziei rinascimentale sunt caracteristicile principale ale operei lui Teofilo Folengo.

În vremea când Ludovico Ariosto publica *Orlando furioso*, în acea oază de puternice reminiscenţe feudale care era Ferrara în nordul Italiei, tânărul Girolamo Folengo era un activ student la faimosul *Studium* bolognez. Acest mare critic al feudalismului s-a născut într-un mic sat de lângă Mantova, numit Cipada şi care va deveni vestit în lume prin opera sa. În Ferrara, numită pe drept cuvânt de Giosue Carducci, cea „*roşie*, *epică*", Folengo a putut să cunoască în anii săi tineri, de studiu şi elaborare, marile opere epice inspirate de „materia di Francia", *La Spagna în rima*, sarcasticul *Morgante Maggiore*, reacţiunea artei populare florentine sau acea culme a triumfului sentimentului iubirii în Renaşterea literară care este *Orlando innamorato* al lui Matteo Maria Boiardo.

Îndrăgostit putem spune şi el de o asemenea materie s-a gândit şi chiar a încercat o refacere a poemului *Orlando innamorato*, aşa cum au încercat atâţia alţi literaţi.

Timp de mai mulţi ani Folengo a dus o viaţă ca a acelor *clerici vagantes*, rătăcind pentru studiu prin mai multe oraşe ale Italiei. Este cu totul importantă pentru formarea sa trecerea pe la Universitatea bologneză, unde a fost unul din cei mai credincioşi şi mai inteligenţi discipoli ai doctului profesor Pomponazzi, filosof naturalist, activ gânditor aflat pe poziţii de luptă împotriva supranaturalului, împotriva scolasticii şi dogmatismului teologal.

Maestrul Pomponazzi nega nemurirea sufletului şi activa pentru reforme în domeniul spiritual. El putea anticipa de aproape pe Galileo Galilei prin indicarea ca metodă de cercetare aceea a experimentării.

O atmosferă studenţească vie (ea se va oglindi desăvârşit în numeroase fragmente din *Baldus*), pătrunsă de asemenea idei reformatoare, sub semnul activ al căutării unor răspunsuri la întrebări la care scolastica nu mai putea răspunde, era caracteristica discipolilor lui Pomponazzi. Aci în „*epica*" Ferrara erau în acelaşi timp foarte vii reminiscenţele cavalereşti reîmprospătate de lecturile unor asemenea poeme epice ca cele pomenite, erau foarte numeroase duelurile, certurile, polemicile, aventurile de dragoste. De cele mai multe ori asemenea ocupaţii pentru tineretul dinamic erau mai interesante chiar decât lecţiile iubite ale lui Pomponazzi.

Printre cei mai activi şi mai exuberanţi studenţi, îndrăgostiţi de o asemenea viaţă de tumult era şi Folengo, care din cauza extravaganţelor sale a trebuit să părăsească Bologna şi să rătăcească prin Italia. (Credem că într-adevăr în cazul lui Folengo, student tumultuos al Universităţii din Bologna şi apoi rătăcitor în Italia, i se poate apropia, până la paralelism, celălalt caz poetic al studentului francez şi vagabond François Villon.)

Pentru a se fixa la un meridian pe care el îl bănuia de linişte şi de studiu, Folengo s-a călugărit în Brescia, primind numele pe care avea să-i nemurească nu în împărăţia cerului ci literar, de Teofilo. Dar tumultul nu poate fi claustrat şi temperamentul fugos al „călugărului" poet a spart îngrădirea „chiostrului" dominican al mănăstirii şi Folengo (altfel decât Anton Pann) a fugit în lumea laică cu o femeie pe care o iubea.

Începe acum o viaţă mai puţin liberă sau mai bine zis libertină, decât ne-am putea-o închipui şi Folengo începe de îndată să scrie şi să publice poezii şi lucrări în proză. Îşi alege drept pseudonim literar pe acela de Merlino Cocaio (Merlin nu era altcineva decât faimosul

vrăjitor cunoscut din romanele franceze cavalereşti ale ciclului regelui Arthur, iar Cocaio fusese acela care în Bologna îi predase lui Folengo primele noţiuni şi elemente ale studiului).

Este clar că în aceste vremuri arta scrisului nu aducea decât cel mult faimă, dar nu bani. De aceea Folengo îşi reîncepu vagabondarea prin Italia, călătorind în sud, până în Sicilia şi apoi căutând din nou – credem că nu altfel decât Petrarca în *De ocio religiosorum* – solitudinea creatoare, stimularea la studiu, se retrage într-o mănăstire, murind în anul 1544.

Folengo a scris mult atât în proză cât şi în versuri, în latineşte şi în italieneşte.

El a lăsat posterităţii un *Zibaldone*, o stranie poveste a vieţii sale intitulată *Chaos del Triperuno*.

El a voit în paginile acestea care sunt un amestec de italiană şi latină, de versuri şi de proză, să povestească tragedia sa interioară, istoria vieţii sale de rătăcire extravagantă şi contradictorie, de boemă am putea-o numi. *Chaos* (Haos putea să fie viaţa sa contradictorică) şi *Triperuno* (întreit şi unitate) ar fi chiar el Teofilo Folengo, trei ipostaze ale aceluiaşi eu: Merlino, Limerno şi Teofilo – Merlino este poetul comic, Limerno (anagramă perfectă din Merlino) jertfeşte senzualităţii, iar Teofilo este călugărul penitent care putea să îndure şi ciliciul pentru răscumpărarea păcatelor.

Opera aceasta biografică este pătrunsă de simboluri, de multe ori se simte în ea prezenţa influenţei alegorismului dantesc şi o dorinţă cu ori ce preţ de a demonstra din partea autorului o înclinare spre cele sacre. Paginile sale sunt dense uneori de erudiţie teologală, de intelectualism abstract care se revendică cert de la scolastica medievală. Opera aceasta care încearcă să fie povestea unei vieţi, în realitate nu o oglindeşte, pluteşte în abstracţiuni generale, reci, neanunţând în germene măcar pe acela care va fi truculentul, savurosul autor al lui *Baldus*.

Operele cele mai importante ale lui Teofilo Folengo sunt: *la Zanitonella*, îl *Maccaronicum* (*Baldus*), *la Moscheide* şi *Orlandino* (în fond o refacere mai mult a lui *Baldus*).

Pentru aceste scrieri ale sale Folengo a utilizat genul aşa-numit al poeziei macaronice. El nu are meritul invenţiei acestui gen (faimos deja de câteva decenii prin opera unui Michele Tifi) Odasi, dar are meritul perfecţionării lui şi ridicării la nivelul artei literare. Genul

acesta cuprindea o literatură (versuri îndeosebi) umoristică, ridicată împotriva pedantismului, împotriva regulilor fixe şi având drept limbă o foarte curioasă latină care în realitate (în ceea ce priveşte îndeosebi vocabularul), nu este altceva decât o italiană deformată cu mare artă şi abilitate filologică, pentru a avea toate aparenţele celei mai sonore şi mai clasice latine. În felul acesta există un puternic contrast între fond şi forma voit sonoră, care adaugă un alt element de comic şi de şarjă producţiei genului macaronic. Acestui jargon fără reguli gramaticale şi care nu se găseşte înscris în dicţionare, care nu a fost niciodată vorbit, Teofilo Folengo i-a fost incontestabil maestru.

Este foarte interesantă explicaţia pe care o dă Settembrini existenţei acestui jargon bizar, amestec voit de latină şi italiană. După el, *La maccaronica* a apărut când latina dominantă în şcoli lupta cu italiana şi ar exprima tocmai această luptă, acest efort puternic al vulgarei împotriva latinei. Pentru unele clase, latina era atunci aproape o limbă vie (experienţa umanismului italian, latinist prin excelenţă şi regresiv din acest punct de vedere, este concludentă). Nume sonore nu numai în erudiţia secolului dar şi în literatura propriu-zisă scriau atunci în latineşte (Sannazzaro, Vida, Fracastoro) mai cunoscuţi chiar decât Ariosto ori Boiardo. În afară de Florenţa, unde opera marilor Trecentişti făcuse ca italiana să fie învingătoare de la început, în cea mai mare parte a Italiei literare, latina predomina.

Când latina a fost „învinsă" peste tot şi alungată chiar şi din şcoli, macaronica a dispărut şi ea nemaiavând raţiune de a exista. Deci macaronica nu este un lucru pedant, dimpotrivă (afirmă mereu Settembrini) ea este expresia deplinei libertăţi populare, care sfâşie latina cizelată a clasicilor, dispreţuieşte regulile şi dicţionarele, îşi ia toate îndrăznelile.

În acelaşi timp trebuie să subliniem varietatea macaronicei care este utilizată diferit de fiecare poet care o utilizează ca expresie a conţinutului operei sale, îmbogăţind-o de pildă cu expresii proprii unui sau altui dialect italian, acordându-i astfel un specific care variază după regiuni (macaronica din Lombardia este astfel diferită de cea napoletană etc.).

Aproape toţi neolatinii au cunoscut genul macaronic cât timp a existat bătălia între latină şi „vulgara" respectivă. Dar cea mai bogată a fost cea italiană, care a creat din ea parodia latinei, folosind-o pentru altă parodie (pe care celelalte popoare neolatine n-au cunoscut-o),

parodia cavaleriei, deci a feudalismului.

Dar macaronica folosită de Teofilo Folengo nu este numai o parodie sau o caricatură a latinei, ea ne arată cum poate deveni un instrument viu, într-un limbaj realist-popular, expresie a unui sentiment popular, expresie artistică a conştiinţei unui scriitor care dă lovituri trecutului şi instrumentelor sale învechite, aflat constant pe linia afirmării realităţii lumii acesteia, materiale şi uneori sceptice, zugrăvire a vieţii şi a realităţii.

Prima încercare de poezie macaronică a lui Folengo este poemul *Moscheiros* (*La Moscheide*) *o* parodie în trei cânturi a *Batracomachiei*, desigur, care povesteşte războaiele între muşte şi furnici. Sunt interesante în acest poem macaronic notaţiile realiste de cunoaştere naturalistă ale lui Folengo în ceea ce priveşte viaţa şi obiceiurile insectelor protagoniste. Un comic realist, provocat de cele mai multe ori de situaţii care pot fi şi umane, contrastul dintre acest război liliputan şi grandoarea sonoră a versurilor macaronice sunt de semnalat drept calităţi artistice ale acestei încercări de tinereţe. Se pare că această producţie literară i-a stat la inimă poetului care a mai revenit asupra ei şi mai târziu, după scrierea lui *Baldus*.

Amintim şi de *Zanitonella* (care povesteşte despre dragostea dintre Zanina şi Tonello). Intenţia iniţială a poetului a fost clară: aceea de a satiriza poezia bucolică, pastorală a epigonilor lui Virgiliu şi Petrarca, cu tot convenţionalismul şi artificialitatea versurilor lor. Descriind viaţa şi dragostea unui bouar, de multe ori Folengo depăşeşte intenţia parodiei şi satirei literare, izbutind să dea foarte multe tablouri – care sunt tot atâtea reprezentări ale vieţii – sub semnul unui realism puternic care le însufleţeşte când descrie viaţa la ţară, a oamenilor şi animalelor, real, naturalist chiar uneori, spărgând falsele imagini trandafirii şi parfumate ale bucolicilor dulcegi. El ştie să observe cu multă putere de pătrundere viaţa de la ţară, să-i sublinieze realităţile esenţiale. Impresiile sale directe, vii, imediate, sunt redate ca tot atâtea notaţii instantanee am putea spune. Îndeosebi prin scene ale vieţii rustice redate măiestrit (mai cu seamă în ultima eglogă). *La Zanitonella* ne arată că Folengo a trecut de la parodia altora la ceea ce poate fi numită operă comică autonomă, proprie.

Dar marea operă a lui Teofilo Folengo este *Baldus*, puternică satiră şi parodie a poemelor cavalereşti, reprezentare a spiritului popular, îndreptată împotriva feudalismului, cristalizare a spiritului

îndrăgostit de libertate şi de cercetare. De multe ori poemul se ridică la o înălţime epică care se revendică de la grandios, fiind în acelaşi timp o cristalizare a tendinţelor realiste ale burgheziei care îşi făcea tot mai mult loc pe scena luminată a istoriei, luptând împotriva vechiului. Eroul Baldus se naşte din iubirea unui cavaler Guido (descendent al eroului carolingian, Rinaldo) şi din Baldovina, fiica lui Carlomagno care – separaţi cum erau de această diversă origine socială – fug în Italia la Cipada, lângă Mantova. Guido, în căutarea de noi aventuri cavalereşti, îşi părăseşte curând soţia care moare dând naştere unui fiu ce va creşte puternic şi mai ales inteligent. Curând începe şi el o viaţă intensă de aventuri, însoţit de o ceată de tovarăşi, dintre care mai importanţi sunt uriaşul Fracasso (reprezentat de către Folengo cu mijloace artistice care amintesc de Morgante Maggiore) şi isteţul Cingar (care şi el a putut fi apropiat de Margutte-le aceluiaşi Luigi Puici).

Aidoma unor vajnici cavaleri rătăcitori ceata condusă de Baldus dă lupte grandioase, învingând totdeauna monştrii sau giganţii, călătorind şi cercetând ţinuturi necunoscute şi ciudate, înfruntând nenumărate şi supraomeneşti primejdii. Poemul se sfârşeşte cu o teribilă coborâre în Infern, unde campionii lui Baldus vor găsi, printre alte lucruri demne de văzut, un gigantic dovleac în care se află adunaţi laolaltă poeţii mincinoşi şi ipocriţi, precum şi creatorii falselor sisteme filosofice, care pe pământ au ameţit lumea cu minciunile, cu făţărniciile ori cu golul lor pedantism.

Şi aici intenţia poetului se face manifestă de la început. Neobişnuita bogăţie a imaginaţiei lui Folengo, nesecata lui vână comică nu pot împiedica să apară clar, la lumina zilei, irezistibila intenţie parodistică.

Aidoma cavalerilor rătăcitori ai feudalismului şi Evului Mediu, Baldus întreprinde aceleaşi mari isprăvi. Dar faptele sale sunt povestite într-un ton satiric şi bufon, şarjate sonor, parodiind de la un capăt la altul depăşita instituţie a cavaleriei.

Trebuie să descoperim în această parodie a poemelor cavalereşti, acel realism care se face tot mai manifest în secol, prin Pomponazzi, Telesio sau Bruno, prin intensul realism politic al lui Machiavelli, pentru a înţelege în adâncime intenţia şi ea profund realistă a lui Folengo. Şi el satirizează instituţiile, formele, obiceiurile societăţii şi civilizaţiei medievale. În lumea rebelă a poemului,

feudalismul este biciuit, cu violenţă, de autor. Monştrii şi vrăjitorii cu care luptă eroii lui Folengo sunt ultimele rămăşiţe ale unei lumi de întuneric şi de ignoranţă care dispare. Istoricilor literari ca de Sanctis sau Luigi Settembrini le-a plăcut să vadă simbolic oglindită în *Baldus* întreaga societate italiană a timpului, cu viciile şi prejudecăţile ei flagelate, dar şi noua artă şi cultură aşezată pe ruinele Evului Mediu.

Poemul lui Folengo este o puternică ironie la adresa aristocraţiei feudale, a ecleziaştilor, a pedanţilor, la adresa instituţiei cavaleriei care în vremurile acelea nu mai era decât o *„meserie a* hoţilor Poemul este o ironie plină de sarcasm, o viziune sceptică a cavaleriei nordice, pe care de altfel au parodiat-o atâţia alţi mari scriitori italieni.

Italia în aceste vremi tulburi era invadată de atâţia străini (francezi, spanioli, germani) care exercitau nobila meserie de cavaleri pe spinarea poporului oprimat italian. De aceea poemul lui Folengo poate fi considerat ca un puternic strigăt de revoltă şi de iubire de patrie. Folengo şi-a bătut joc cu violenţă de asemenea invadatori ai ţării sale şi, deghizat în veşmântul macaronic, el a putut să spună într-adevăr tot ceea ce a voit şi a simţit.

Baldus a putut fi considerat ca prototip şi încarnare a eroismului italian. Poemul a adus apoi pe scena literaturii viaţa nemaidescrisă până atunci a poporului, îndeosebi viaţa ţăranilor (cartea II) cu sănătosul lor realism, viaţa de fiecare zi a satului, prozaică de multe ori. Umilul şi cotidianul au intrat ca temă nouă în arta literaturii. Realismul observaţiei cu totul ascuţit devine şi realism al notaţiei.

Şi limba este a poporului în ceea ce priveşte expresiile, povestirile, jocurile de cuvinte care sunt numai *„traduse"* în macaronică. Vioiciunea descrierilor, redarea artistică a tablourilor vieţii au făcut ca Folengo să fie considerat ca un stilist strălucit. El nu descrie lucrurile abstracte sau generale, el nu teoretizează, descrie lucrurile prin comparaţii realiste cu alte lucruri, din realitate îşi extrage imagini şi metafore. Un realism rapid de notaţii, putere de a concentra şi sintetiza, în culori sobre care îl aminteşte (comparaţia s-a făcut) pe Rabelais ori pe Dante.

Satira lui Folengo pătrunde peste tot şi atinge societatea în toate formele ei religioase, politice, morale ori intelectuale.

„Scolastica e infamată" – scrie de Sanctis arătând mai departe că

în dovleacul infernal San Tommaso, Scoto şi Alberti stau ca nişte vizionari lângă astrologi şi Negromanţi. Megera face un teribil tablou al tuturor dezordinilor Bisericii şi papilor, că Aletto fulgera deopotrivă împotriva Guelfilor şi Ghibelinilor, împotriva adepţilor Franţei sau ai Imperialilor. Îndeosebi ecleziaştii sunt principala ţintă a săgeţilor poetului, care ajunge să glumească chiar cu unele citate din Evanghelie.

Baldus a putut exercita o influenţă manifestă asupra lui Rabelais.

Trebuie să amintim aici şi de poemul *Orlandino* care a putut să fie considerat ca o refacere în italieneşte, mai puţin realizată artistic, a lui *Baldus*.

Noi nu putem însă trece sub tăcere splendidele accente de „rebeliune" împotriva secolului în care trăia Folengo şi care ni-l înfăţişează pe autor ca pe unul din cele mai înaintate spirite ale vremii sale. Iată cum se poate ridica împotriva literaturii manieriste, artificiale prin preocuparea excesiv de formă a scriitorilor vremii:

Mol la scienza i trovo d'ogni sorte mă pocht bon scrittori e men giudicio.4

Cântăreţ al absolutei libertăţi în *Baldus*, împinsă uneori până la anarhie, Folengo şi în religie a fost un ins care – sub semnul luteranismului – s-a gândit la reforme, aşa cum se poate sublinia puternicul ecou al *Protestei germanice* în ultimul capitol al lui *Orlandino*.

Şi nu ştim de ce au putut fi uitate versurile din *Orlandino* care sunt accentele înflăcărate de mare iubire patriotică ale unui suflet vibrând de durerile patriei.

Italia bella, *Italia*, *fior del mondo e patria nostra în monte ed* în *campagna*…

— *Che se non fusser le gr an parţi in quella dominerebbe il mondo*, *Italia bella*.*

Teofilo Folengo, ducând mai departe tradiţiile realismului literaturii italiene, este un scriitor care merită să fie cunoscut.

Leonardo da Vinci între reprezentanţii progresului se înscrie în primul rând multilateralul Leonardo, cel mai strălucit reprezentant al Renaşterii, acela care prin creaţiile lui de artist şi de om de ştiinţă domină puternic epoca sa, deschide era ştiinţelor moderne.

Peste cinci secole au trecut de la naşterea sa, dar opera nu a fost

atinsă de vreme.

Orizonturile noi ale orientării realiste în artă, ideile lui inovatoare, arta lui sinceră, credinţa lui în triumful fericirii şi dreptăţii sunt astăzi înfăptuiri ale oamenilor care realizează pe a patra parte a lumii viaţa liberă şi fericită.

Leonardo da Vinci a oglindit cu strălucire deplină toate caracteristicile epocii în care a trăit, epocă în care primele începuturi ale producţiei capitaliste au determinat schimbări profunde atât în relaţiile de producţie cât şi în conştiinţa oamenilor. Stâlpii feudalismului se clătinau sub impulsul puternic al noilor forţe care intrau în arenă. În Italia au înflorit liberele comune, s-au dezvoltat puternic comerţul şi meseriile.

Aci a început minarea puterii nobililor feudali şi dezvoltarea de către noile forţe sociale a unei culturi pătrunsă de dragostea de libertate şi de viaţă. Dând lovituri puternice dogmatismului şi ascetismului religios, misticismului şi ignoranţei medievale, purtătorii de cuvânt ai noii culturi au sfărâmat vechile bariere ale cunoaşterii, descoperind în mod real, material, lumea. „*Aceasta a fost cea mai mare revoluţie progresistă din toate pe care le-a trăit omenirea până atunci* – scrie Engels.

— O *epocă care avea nevoie de titani şi care a generat titani prin forţa ideilor, prin pasiune şi caracter, prin multilateralitate şi învăţătură. Oamenii care au pus bazele actualei stăpâniri a burgheziei au fost orice, numai nu nişte burghezi limitaţi. Dimpotrivă, ei au fost mai mult sau mai puţin caracteristici pentru spiritul cercetărilor întreprinzătoare din acea vreme. Atunci aproape că nu exista un om mare care să nu fi făcut călătorii îndepărtate, să nu fi vorbit patru sau cinci limbi, să nu fi strălucit în mai multe domenii de creaţie* (*Dialectica Naturii*, 1950, p. 4.)

Printre aceşti titani ai acestei epoci – cunoscută sub denumirea atât de semnificativă: Renaştere – titani care au dat un asalt gigantic cerului fix catolic, luptând pentru ştiinţa nouă, pentru laicitatea culturii, pentru realism, pentru materialism, Leonardo da Vinci ocupă, poate, primul loc. Despre el a scris Engels că a fost „*nu numai mare pictor, dar şi un mare matematician, mecanician şi inginer, căruia i se datorează descoperiri de mare importanţă în cele mai variate ramuri ale fizicii*

Dar aceşti luptători intransigenţi pe frontul ideologiei? i al artei

nu au fost numai purtătorii de cuvânt ai hegemoniei burgheze. Epoca aceasta a Renaşterii a fost o epocă de mari frământări sociale, a căror forţă principală au fost masele populare. Tentativa lui Cola da Rienzi de a instaura în Roma puterea populară, revolta Ciompilor, care marchează începuturile Renaşterii, sunt demonstraţii clare ale acestei afirmaţii.

Dezvoltarea relaţiilor capitaliste în secolele XIV-XV în Italia constituie un fapt istoric progresist. Lichidarea feudalismului corespunde integral intereselor reale ale maselor largi populare, oprimate de nobili şi de catolicism.

În zorile societăţii burgheze, burghezia, ţărănimea şi masele de plebei de la oraşe s-au unit în eforturi comune pentru a sfărâma lanţurile feudale, pentru a realiza o cotitură revoluţionară în toate domeniile vieţii sociale. Reprezentanţii acestei vaste mişcări revoluţionare erau pătrunşi de o puternică încredere în forţele lor, de un viu optimism.

„*Eroii acelei vremi* – scrie Engels – *nu au devenit încă sclavii diviziunii muncii, a cărei influenţă unilaterală şi limitată o observăm la succesorii lor. Ceea ce este deosebit de caracteristic pentru ei e faptul că aproape toţi au trăit în însuşi centrul intereselor epocii lor, au luat parte activă la lupta practică, au stat de partea unui partid sau a altuia şi au luptat, care cu cuvântul şi pana, care cu sabia şi care, şi cu una şi cu alta, împreună.*

De aci acea plinătate şi forţă de caracter care îi fac oameni întregi în aceasta constă şi forţa lui Leonardo. El a fost un astfel de *om întreg*. El nu a fost numai un mare inventator şi un artist genial, dar gândirea şi fantezia lui au avut un contact creator cu viaţa însăşi. Ştiinţa şi arta lui înaltă purced de la izvorul cel mai limpede al realităţii.

*

Marele creator italian s-a născut în 1452 în orăşelul al cărui nume avea să-i facă nemuritor, Vinci. Primii ani şi i-a petrecut la Florenţa, centrul culturii umaniste, Atena vremurilor noi.

În atelierul lui Andrea Verocchio, în prietenia cu marele savant Toscanelli, se formează Leonardo, în contact cu marile tradiţii realiste ale artei, în contact cu ideile ştiinţifice înaintate ale secolului.

Către 1470 el apare ca un artist pe deplin format.

Dar Italia contemporană cunoaşte o serie de evenimente

neliniştitoare.

Mutarea centrelor economice ale Europei spre Apus, urmare a descoperirii Americii, ocuparea Constantinopolului de către turci sunt tot atxtea lovituri puternice date comerţului şi meseriilor înfloritoarelor comune italiene. Se intensifică reacţiunea feudală, în Italia fărâmiţată în mici state pe care burghezia n-a reuşit să le unifice în marele stat naţional. Monarhiile unitare, franceză şi spaniolă, încep să-i dea lovituri Italiei şi s-o invadeze mereu.

În această epocă Leonardo îşi trăieşte maturitatea. Pentru realizarea invenţiilor sale el rătăceşte prin Italia în căutarea unor principi capabili să-i creeze condiţii pentru o creaţie rodnică. El nu le-a găsit niciodată, încă nici atunci când a fost chemat în Franţa de François I.

El a văzut cum speranţele sale nu se pot împlini. Dar niciodată Leonardo n-a trădat ideile sale, care aveau rădăcinile adânc înfipte în pământul fertil al vastei mişcări sociale şi culturale a Renaşterii.

În permanenţă Leonardo a căutat să facă din arta şi din ştiinţă un instrument de creaţie al fericirii omeneşti, al libertăţii.

Niciodată marele gânditor nu a uitat înaltul lui ideal umanist. În nenumăratele sale caiete s-au păstrat numeroase însemnări, care conturează luminos portretul moral al lui Leonardo. El înfierează cu violenţă pe acei care nu aduc niciun folos societăţii „*paraziţii capabili numai să distrugă, nu să creeze*". Un asemenea om, scrie Leonardo, trebuie să fie numit „*regele animalelor, deoarece el este cel mai mare dintre ele*".

El a demascat şi oribila forţă a banilor: „*Banii sunt onoraţi pentru ei înşişi şi nu pentru cine îi posedă… faima bogatului încetează odată cu viaţa lui… Mult mai multă glorie aduce vitejia celor morţi decât tezaurul lor… Câţi filosofi născuţi în bogăţie au renunţat la avutul lor, pentru ca să nu fie dezonoraţi*.*

Sub forma unei viziuni fantastice, a unei prorociri, Leonardo a prezentat puterea malefică a aurului, nenorocirile viitoare aduse de acea orânduire care se bazează pe puterea banului: „*El vine din peşteri întunecate şi supune întreaga omenire unor mari suferinţe, pericole şi morţii… El săvârşeşte nenumărate trădări, el va vorbi tuturor oamenilor despre omoruri, tâlhării, trădare; el va provoca suspiciune la partizanii săi, el va răpi puterea oraşelor libere, el va răpi viaţa multora, va aţâţa oamenii unii contra altora prin multe hidoşenii, înşelăciuni şi trădări*! O

fiară monstruoasă!"

Leonardo a luptat pentru a face viaţa oamenilor plină de bucurie şi de fericire. El a căutat totdeauna să pătrundă tainele naturii, tocmai cu acest scop, pentru a uşura şi a face mai frumoasă viaţa şi munca omului.

Cu o mare pasiune, cu o admirabilă consecvenţă, Leonardo a apărat principiile noilor ştiinţe ale naturii bazate pe experienţă. El dă o strălucită expresie spiritului critic al gândirii ştiinţifice care vrea să sfărâme stările dogmatismului: „*Cine discută sprijinindu-se pe autoritate nu face operă de geniu*, *ci de memorie*. *Lucrările mele* – scrie mai departe Leonardo – *sunt mai curând rodul experienţei decât al cuvintelor altora*. *Experienţa a fost învăţătoarea celor ce au scris bine; eu*, *de asemeni*, *o iau drept învăţătoare şi mă voi bizui pe ea în toate împrejurările*

Ştiinţa îndreptată spre cunoaşterea legilor obiective ale lumii materiale este legată inseparabil de practică. Dar Leonardo nu consideră că numai cele arătate de practică formează ştiinţa. Aceasta trebuie să fie generalizată teoretic. „*Cele rezultate din practică fără ştiinţă* – scrie el – *sunt ca şi un cârmaci care ar veni pe corabie fără cârmă sau compas*; *el niciodată nu este sigur încotro navighează*.**

Este foarte caracteristic că Leonardo a redactat manuscrisele sale în limba italiană. El nu a vrut să folosească latina accesibilă numai unui grup restrâns de savanţi.

Nu putem separa diferitele laturi ale activităţii multilaterale a savantului Leonardo. Toate ştiinţele naturii au găsit un loc de onoare în cadrul operei sale.

El s-a ocupat de geologie, de geografie, de botanică, de meteorologie. El a dat o lovitură puternică sistemului lui Ptolemeu, dominant atunci, a studiat sistemul vaselor de sânge al omului şi s-a apropiat mult de descoperirea ulterioară a lui Harvey. Ca fizician s-a interesat de natura luminii şi a exprimat idei fecunde progresiste pentru vremea sa cu privire la propagarea prin unde a luminii. El s-a apropiat de legea conservării energiei afirmând că: „*tot atâtea forţe cât cheltuieşti pentru întinderea arcului*, *tot atâtea se manifesta când arcul a fost lăsat liber*".

Orice botanist trebuie să cerceteze *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo pentru a cunoaşte extrem de interesantele şi de juste idei în legătură cu frunza.

Un loc important în opera ştiinţifică a lui Leonardo îl ocupă hidrotehnica. El a proiectat reglementarea fluviului Arno întocmind proiecte de excavatoare gigantice. La Milano a elaborat proiectele unei vaste reţele de irigaţie a Lombardiei, precum şi un sistem de canale navigabile. Şi aci, în domeniul hidrotehnicii, teoria şi practica au fost legate strâns una de alta („*Ştiinţa este căpitanul iar practica sunt soldaţii*" – scrie Leonardo).

Observând eroziunile râurilor, Leonardo a ajuns la juste idei în legătură cu rolul apelor ca factor geologic. Schimbarea reliefului el a explicat-o prin acţiunea fluviilor.

Inovator deosebit de îndrăzneţ a fost Leonardo în cercetările aviatice. El a considerat că „*navigaţia arată modul de a zbura*", iar ştiinţa despre vânturi trebuie să fie construită pe baza confruntării mişcării aerului şi mişcării apei. Astfel cercetările aviatice Leonardo le-a îmbinat cu hidrotehnica şi hidromecanica.

Cu o răbdare şi aplicaţie extraordinară Leonardo a studiat nu numai zborul păsărilor dar şi al liliecilor, al fluturilor, al muştelor şi al libelulelor. El a studiat de aproape – lăsând nenumărate desene – structura păsărilor, greutatea aripilor, felul cum le acţionează muşchii, plecând de la ideea că „*pasărea este un instrument care acţionează pe baza legilor matematice*". El a pus primele baze teoriei aripilor unui aparat mai greu decât aerul, a descoperit primele legi ale aerodinamicii, principiile elicei. El a pus bazele cercetărilor în legătură cu rezistenţa matei-ialelor.

În cercetările sale Leonardo a indicat căile pe care au păşit ştiinţele naturii în secolele următoare. Cercetători ca: N. Copernic, Giordano Bruno, Galileo Galilei au continuat ceea ce Leonardo anticipase.

Studierea atât de profundă a naturii este baza pe care se ridică concepţiile filosofice ale lui Leonardo, care deţine în istoria filosofiei materialiste un loc important.

„*Toate cunoştinţele noastre încep cu senzaţii*" – scrie Leonardo, subliniind că realitatea obiectivă există în afară de conştiinţa omului, considerând existenţa ca factor prim.

Concepţia materialistă a lui Leonardo este mai clar exprimată în afirmaţia sa despre *cauzele* naturale, materiale, ale fenomenelor: „*Orice acţiune naturală este făcută de către natură însăşi*".

Este clar că materialismul lui Leonardo are un caracter

mecanicist în ceea ce priveşte interpretarea fenomenelor. El nu şi-a putut depăşi epoca din acest punct de vedere. Ca şi alţi materialişti din epoca Renaşterii el a iubit profund natura, cu nesfârşita ei bogăţie de forme şi culori. El a închinat versuri pline de avânt naturii, frumuseţii, strălucirii vieţii. Astfel concepţia lui Leonardo despre lume este optimistă, puternic legată de viaţă. Dragostea pentru natură, pentru viaţă, pentru om sunt trăsăturile dominante ale umanismului rinascimental, care, în bucuria afirmării vieţii, a creat puternicele forţe care s-au ridicat la lupta împotriva feudalismului, împotriva catolicismului predicator al sclaviei, al ascetismului şi al dispreţului faţă de viaţa integrală.

Omul se ridică tot mai mult ca personalitate care luptă pentru desăvârşirea proprie, care luptă pentru crearea unei vieţi fericite aici pe pământ şi nu în cerurile instabile.

*

Leonardo da Vinci n-a fost numai un savant şi un filosof, el este şi un artist genial. Şi în domeniul artei Leonardo este multilateral. El a lucrat, în afara picturii, şi în acela al sculpturii sau al arhitecturii urbanistice.

Concepţiile estetice ale lui Leonardo izvorăsc din concepţia sa filosofică. El cere în permanenţă artiştilor studierea atentă a vieţii: „*O, ce măreaţă e prostia acelora care dezaprobă pe partizanii naturii*" – scrie Leonardo. Pictura pentru el este „*o adevărată fiică a naturii*".

Dar nu este suficient în artă simpla copiere: „*Pictorul care desenează fără sens, călăuzit de practică şi de judecata ochiului* – scrie Leonardo – *este asemenea oglinzii care imită toate contradicţiile obiectelor fără să posede cunoaşterea lor*". Deci nu reproducerea mecanică a realităţii, ci reproducerea bazată pe o adâncă generalizare, pe redarea liberă a vieţii.

Aportul acestor concepţii ale lui Leonardo a fost esenţial pentru dezvoltarea realismului.

Alături de ceilalţi maeştri realişti ai Renaşterii, Leonardo dă lupta împotriva schematismului convenţional al artei medievale, afirmând puternic principiile reproducerii veridice, clare, a naturii, astfel cum ea se prezintă în realitate.

Dezvăluind în faţa pictorilor întreaga bogăţie a fenomenelor naturii pe care ei sunt chemaţi s-o reflecte, Leonardo îi previne că un pictor bun trebuie să picteze două lucruri principale: „*omul şi*

reprezentarea spiritului său”.

În acelaşi timp Leonardo dădea tinerilor pictori sfatul de a studia înainte de toate natura şi de a nu imita niciodată maniera altor pictori, pentru că, în acest caz, pictorul nu poate fi numit „*jiul ci numai nepotul naturii*”.

Astfel Leonardo în operele sale artistice a oglindit concepţia sa despre lume, a pus problema reflectării în artă a lumii interioare a omului, a plasat într-un cuvânt omul în centrul artei sale.

Ne-au ajuns relativ puţine opere de la Leonardo, dar suficiente ca să fie considerate ca cele mai strălucite expresii ale Renaşterii, prin redarea realistă şi viguroasă a naturii, prin zborul înalt al gândirii.

O dovadă de primul ordin a studierii pasionante şi absorbante a naturii sunt desenele lui Leonardo. El a lăsat o mare cantitate şi din genul cel mai variat. În desenele sale, care sunt şi portrete şi peisaje, studii anatomice ori tehnice, el apare cu toată forţa, neobişnuită, a adâncii sale puteri de observaţie. Se pare că tot ce este capabil să perceapă ochiul atrage mâna fermă a maestrului. În aceste schiţe se desfăşoară în faţa ochilor noştri grandioasa carte a naturii, în care Leonardo a pătruns cu nemăsurata sa sete de cunoaştere.

Aşezând omul în centrul creaţiei sale, Leonardo a insuflat o viaţă intensă compoziţiilor şi subiectelor tradiţionale. *Cina cea de taina* este o magnifică ilustraţie a acestei teze.

Compoziţia canonică, tradiţională, a fost găsită şi utilizată şi de alţi pictori, mai înainte de Leonardo* Dar pentru Leonardo compoziţia gata făcută şi subiectul religios tradiţional n-au fost decât canavaua unei grandioase drame psihologice. Personajele tradiţionale ale apostolilor sunt pătrunse de o umanitate pe cât de profundă, pe atât de variată.

Prin procedee exacte, viguroase, expresii ale unui intens psihologism Leonardo redă cu o extraordinară strălucire sentimentele de mânie, de stupefacţie, de indignare, de perplexitate, de groază, de aşteptare ori de tristeţe.

Sensul autentic al tabloului lui Leonardo este osândirea severă a trădării. Personajele, figurile apostolilor sunt figuri populare autentice, reprezentative pentru atitudinea oamenilor care nu se pot împăca cu ideea trădării. Într-un subiect tradiţional, marele pictor a dezvăluit astfel adânca sa concepţie ideologică, un mare adevăr moral.

Cină cea de taină exprimă o puternică tendinţă socială:

reprobarea trădării ca cea mai dezgustătoare manifestare a naturii umane. Nu altfel credea celălalt mare toscan, Dante Alighieri, care precipitase pe trădătorii de patrie în ultima zonă a Infernului îngheţat.

În *Cina cea de taină* Leonardo a arătat întreaga sa uriaşă măiestrie făcând să apară, în toată imensa sa bogăţie şi varietate, lumea interioară a omului.

Atitudinea umanistă faţă de subiectele tradiţionale se manifestă şi în acele picturi ale lui Leonardo care reprezintă pe Madonna, Maica Domnului, care fusese coborâtă din cer de pictorii Renaşterii şi care o pictau ca pe o orăşeancă fericită cu pruncul în braţe. Dar nimeni ca Leonardo nu a prezentat cu atâta profunzime, în figura Madonnei, maternitatea fericită, splendida ei înflorire şi satisfacţie. Arta Madonelor sale se revendică de la o adâncă veridicitate, de la pătrunderea intimă a vieţii, de la o rară gingăşie în măiestria plastică.

Madonele lui Leonardo zugrăvite în forme realiste sunt imnuri picturale înălţate omului şi plenitudinii vieţii sale. (Aşa sunt Madonna Benois: Fecioara printre stânci [Ermitaj].)

Dar glorificarea omului, a frumuseţii sale exterioare şi a bogăţiei sale sufleteşti, ideea centrală a artei lui Leonardo îşi găseşte nemuritoarea ilustrare în portretul Giocondei, în minunea zâmbetului tinerei florentine Monna Lisa.

Ani mulţi, aproape opt, a lucrat Leonardo la cel mai frumos portret pe care l-a dat până acum arta închinată omului şi frumuseţii sale.

El arată la ce desăvârşită cunoaştere şi pătrundere a naturii şi a omului putuse ajunge Leonardo.

Despre *„zâmbetul* inefabil despre *„zâmbetul* malefic despre *„marea lui taină"*, criticii estetizanţi au scris mii de pagini.

Dar magia şi taina n-au niciun cuvânt de spus în crearea portretului care este o desăvârşită capodoperă a picturii realiste. Toată puterea, tot farmecul stau în imaginea adânc umană a Giocondei, căreia zâmbetul luminos îi acordă o profundă viaţă interioară.

Viaţa este percepută integral de Leonardo care dă în acest portret toată profunzimea, tot patosul şi toată poezia omului.

Acest puternic şi lucid reprezentant al realismului Renaşterii a făcut din glorificarea vieţii, a frumuseţii şi a omului o linie de luptă, un program umanist.

Arta lui realistă şi esenţial umanistă se bazează pe forţa, pe

frumuseţea, pe puterile omului. Pentru a întrebuinţa termenii lui Gorki, arta lui Leonardo s-a născut din aspiraţia de neînvins a oamenilor de a da chip visurilor, speranţelor şi năzuinţelor lor celor mai dragi.

În forme estetice Leonardo a luptat pentru om şi libertatea lui

*

Ştiinţa burgheză reacţionară a încercat de mai multe ori să falsifice figura marelui pictor şi savant. Astfel Leonardo, marele realist, a putut fi considerat mistic şi obscurantist.

S-a vorbit cu un regret fariseic despre fantezia fără de rost a ideilor sale tehnice, a fost prezentat ca un estet care a stat izolat în „turnul de fildeş". Arta lui Leonardo, oglindire integrală a vieţii strălucitoare, a vieţii depline, a omului, a fost proclamată ca „enigmatică". Estetizanţii burgheziei s-au străduit laborios să-i prezinte pe marele realist ca pe un precursor al decadenţilor.

Astăzi – aşa cum arată studii recente sovietice – criticii de artă ai burgheziei caută să-i smulgă pe Leonardo din cercul giganţilor Renaşterii şi să arate ori că el aparţine gânditorilor medievali, ori că este un prevestitor al manierismului, un propovăduitor al obiectivismului, care îl apropie mai mult de reacţiunea catolică, decât de ideologii Renaşterii.

Burghezia vrea să golească astfel creaţia lui Leonardo de semnificaţia ei adevărată pentru a o face inofensivă, pentru a elimina caracterul revoluţionar al ideilor sale, marile sale îndrăzneli inovatoare.

Leonardo a dezvăluit oamenilor lumea reală, ca un câmp uriaş pentru activitatea lor. El a descoperit în lume o ordine raţională şi o frumuseţe deplină. Prin marele său exemplu el a arătat ce infinite posibilităţi există în om şi a insuflat oamenilor nelimitata încredere că ei pot construi o viaţă fericită pe pământ.

Matteo Bandello încă de la originile sale bogata literatură italiană a oferit modele importante lumii, descrieri în proză culminând cu capodopera prozei italiene, în *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio. Arta naraţiunii a putut atinge în felul acesta una din crestele sale. Modelul nemuritorului certaldez şi-a exercitat puternica influenţă în primul rând în interiorul ariei geografice în care „*il şi suona*" şi apoi a iradiat pe scena europeană.

Prin *Decameron* genul scurt al nuvelei a căpătat un astfel de

prestigiu încât numai peste secole avea să fie într-un fel neglijat în avantajul lucrării de mai largă respiraţie şi travaliu literar a romanului. De altfel genul acesta avea profunde rădăcini populare, ca într-o frumoasă culegere ca aceea a *Novellinolui*, şi era extrem de apreciat de italieni.

Nicicând nu a fost părăsită nuvela în Italia de la *Decameron* până la *Novelle per un anno* ale lui Luigi Pirandello sau ale modernilor scriitori progresişti italieni ca Renata Vigano, Felice Chilanti, Domenico Rea, Silvio Micheli, Amedeo Ugolini, Libero Biggiaretti etc.

În acelaşi timp de la *Novellino*, de la *Decameron* şi până astăzi, îndeosebi în nuvelă, s-a oglindit deplin în adâncime viaţa şi realităţile poporului italian cu toate aspiraţiile şi preocupările, cu toate măruntele fapte cotidiene, cu toată setea de o trăire intensă, integrală.

Putem să exemplificăm o asemenea afirmaţie, o asemenea tradiţie realistă a nuvelei şi prin opera lui Matteo Bandello.

El s-a născut în anul 1485 la Castelnovo Scrivia, lângă Tortona în Lombardia, pe atunci, şi nu cum va aparţine mai târziu Piemontului.

Ajutat de un unchi, Vincenzo, prior al mănăstirii dominicane de la Grazie din Milano (unde Leonardo da Vinci picta chiar în anii aceia miracolul *Cina cea de taină*), el îşi desăvârşeşte primele studii pe care le începuse în oraşul natal şi în 1500 începe să frecventeze cu multă regularitate universitatea din Pavia. Îndrumat de aproape de unchiul său, va îmbrăca veşmântul dominicanilor în 1505. Starea aceasta „monahală" nu va tempera ardoarea tânărului care cunoaşte o graţioasă fată „*la diva Violante Boromeo*" de care se va îndrăgosti nebuneşte.

Tânăra moare însă curând, de altfel aşa cum se întâmplă şi cu unchiul Vincenzo, iar sensibilul Bandello se îmbolnăveşte grav de tristeţe. Se afla la Napoli atunci şi va fi asistat de Beatrice d'Aragona, soţia lui Matei Corvin, regele luminat al Ungariei.

Se reîntoarce vindecat la Milano în slujba lui Alessandro Bentivoglio, pentru care avea să facă diferitele.

ambasade până şi la curtea lui Ludovic al XII-lea, la Blois.

La Milano dominicanul frecventa casa – am putea spune saloanele – Ipolitei Sforza, soţia lui Alessandro Bentivoglio, a Ceciliei Gallerani, unde se reuneau regulat literaţi şi savanţi faimoşi, nobile şi aristocraţi şi unde conversaţiile se duceau pe linia *Cortigianului* lui Baldassar Castiglione. Aci, din conversaţiile acestea senioriale, şi-a

extras materia primelor sale nuvele Matteo Bandello şi el vrea să se ştie acest lucru clar, aşa cum afirmă în *Dedica della novella prima* adresată Ipolitei Sforza Bentivoglio.

Între anii 1517 – 1525 Bandello se găseşte la Mantova, lângă familia Gonzoga, sub protecţia mecenatei Isabella d'Este. Aci s-a îndrăgostit din nou, şi din nou nu a fost fericit, de o anumită Ipolita Torelli pentru care a scris mulţi ani poezii, dar care nu I-a iubit niciodată.

În anul 1525, după bătălia de la Pavia, spaniolii ocupă Milano şi jefuiesc şi casa lui Bandello, din care dispar mai multe manuscrise spre marea durere a nuvelistului, exprimată în dedicaţia către *Emilio degli Emili*, în nuvela XI a părţii a doua.

De acum Bandello urmează soarta generalului Cesare Fregoso, pe care îl întovărăşeşte la Veneţia şi în casa căruia vor avea loc alte întruniri şi dispute literare cu scriitori ca Bembo, Navagero, Fracastoro etc.

În 1537 Bandello se va îndrăgosti pentru a treia oară şi tot atât de platonic şi de nefericit de tânăra de o frumuseţe rară Lucrezia Gonzaga care-i fusese elevă! Dar el nu repetă până la identificare pe Abélard şi rodul celei de-a treia dragoste sunt doar 11 cânturi, exaltatoare, ale extraordinarei frumuseţi şi a tinereţii iubitei platonizate.

În 1541, în urma unui complot spaniol, Cesare Fregoso este decapitat şi văduva lui cere protecţie regelui Franţei, refugiindu-se la Agen. O urmează şi Bandello şi în castelul de la Bassens reîncep reuniunile literare la care participă, de data aceasta, şi personaje ca Margueritte de Navarre (sora lui François I), Marie de Navarre (soţia lui Henri II) etc. în 1550 Bandello a devenit episcop al Agentului şi a rămas cinci ani în această funcţie, demisionând în 1555 în favoarea lui

Janus Fregoso, fiul fostului său protector. Va muri după câţiva ani liniştiţi, în 1561, fiind îngropat cu mare cinste în biserica Jacobinilor din Port Saint-Malo.

Am acordat o oarecare extensiune povestirii vieţii lui Bandello, pentru a arăta că, de-a lungul ei, el a putut cunoaşte un mare număr de persoane şi de medii, dintre cele mai importante ale vremii sale. El a putut astfel să ne lase un vast tablou al timpului său, o frescă uriaşă în care circulă sute şi sute de figuri reprezentative.

Descriind fapte şi întâmplări antice şi moderne, episoade ale

vieţii contemporane, tradiţii profund populare, tragice întâmplări (să amintim aci nemuritoarele nuvele *Giulietta e Romeo*, *Ugo e Parisina*, accidente comice, naraţiuni maritime), Bandello a dat prozei italiene cea mai importantă producţie nuvelistică după *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio.

Întotdeauna va trebui ca un cercetător atent al secolului XVI, care vrea să-şi facă o idee clară şi amplă despre ceea ce a fost viaţa acelei societăţi pe care Bandello a frecventat-o, să recurgă la opera aceluia care a fost supranumit Boccaccio lombard.

Nuvelele lui reprezintă de cele mai multe ori realitatea în aspectele cele mai esenţiale ale existenţei, aşa cum se prezintă ea dincolo de orice cătuşe religioase şi abstract moralizatoare, spărgând ca şi viaţa tiparele şi prejudecăţile, fie ele sociale, fie ele fals morale. De multe ori ele sunt dominate de un fin surâs sceptic al omului care a trăit intens şi experimentat, care cunoaşte jocul variat al vieţii şi finalitatea ei creatoare şi zâmbeşte în ciuda eforturilor cu care reci, abstracte principii moralizatoare încearcă să încătuşeze viaţa ori primăvara tumultuoasă, fremătătoare, a tinereţii, a pasiunii.

În ciuda hainei sale de dominican, în arta sa Bandello este cântăreţ al vieţii senzuale sănătoase, observator atent, pătrunzător, al ei, cu ochiul cel mai clarvăzător, cel mai senin, cel mai indulgent chiar, pentru excesele erotismului. El ajunge la foarte multe generalizări, sinteze ale observaţiilor sale, ale sondărilor în adâncimea sufletului omenesc, subliniind că omul a rămas de totdeauna supus unor pasiuni atotdominatoare, care sunt generate de o viaţă adevărată, trăită intens. Şi el, ca şi Giovanni Boccaccio, a putut să asiste la marele spectacol al *Comediei umane*, să aplaude în toate ipostazele ei, fie ea sentimentală, tragică sau comică.

Nuvelele lui Bandello sunt mai mult de 200 şi ele nu sunt legate între ele (aşa cum era *Decameronul*) de un fir conductor, nu sunt înscrise în acelaşi cadru. Fiecare dintre ele are în frunte o scrisoare dedicatorie adresată unor personaje importante ale timpului. În toate aceste dedicaţii se fac aluzii la fapte contemporane, la o anumită întâmplare care a generat acţiunea nuvelei respective.

Aceste scrisori dedicatorii leagă şi mai mult nuvelele de viaţa reală, descriu de cele mai multe ori, în culori vii, moravurile vremii şi uneori chiar şi anumite împrejurări istorice, evenimente – ale vieţii autorului în contact cu atâtea personaje.

Cele mai valoroase nuvele ale Bandello au drept subiect întâmplări, intrigi, glume, patimi ale vremii şi, alături de scrisorile dedicatorii, sunt înrădăcinate în adâncime în viaţa secolului XVI italian. Povestind cu o vioiciune rară, într-un stil simplu, direct, *vorbit* – am putea spune ca într-o conversaţie între prieteni – fără fals retorism, Bandello adaugă un alt caracter de puternic realism conţinutului naraţiunilor sale.

Materia aceasta a nuvelistului a putut fi preexistentă în anumite cazuri, când el s-a inspirat, de exemplu, din anumite cronici latine, sau din contemporani francezi sau spanioli, dar felul cum a utilizat-o i-a acordat caracterul secolului XVI italian, cu toate caracteristicile sale esenţiale.

Iată cât de clar, de altfel, îşi va explica specificul artei sale Bandello, în aceeaşi scrisoare dedicatorie către *Emilio degli Emili*, despre care am mai amintit: „*E queste novelle… non sono favole* mă *vere istorie*" 6.

Bandello se ridică cu multă ironie împotriva falselor prejudecăţi care acuză nuvelele sale de a nu fi *oneste*; el descrie numai realitatea şi nu merită blasfemia – o merită autorii unor astfel de moravuri: „*Confesso io adunque molte de le mie novelle contener di questi e simili enormi e vituperosi peccati, secondo che gli uomini et le donne gli commettono; mă non confesso gia che io meriţi d'esser biasimato. Biasimar şi devino e mostrar col dito infame coloro che fanno questi errori, non chi gli scrive.7*" Şi fratele dominican, episcopul placid de la Agen, nu se va sfii, în această străduinţă a sa, de a oglindi realitatea, de „*non guastar natura*", să invoce în sprijinul preceptelor sale estetice chiar şi *Biblia* creştină: „*… e che ne la Sacra Scrittura sono adulteri descritti, inceşti ed omicidi, come chiaramente şi* să „8.

Tema principală a nuvelelor lui Bandello este, am putea spune fără nicio excepţie, *dragostea*. Dragostea care foloseşte toate mijloacele pentru a triumfa până la urmă, pentru a se îndeplini.

Îndeosebi pentru aristocraţia şi burghezia înaltă a vremii, pe care o portretizează foarte fidel în proza sa Bandello, amorul, plăcerea amoroasă, erotismul pare a fi unicul scop al vieţii.

Eroii, protagoniştii lui Bandello, sunt aleşi cu toate acestea din toate mediile sociale. Eroii lui Bandello sunt reprezentări ale veacului şi ei circulă vii prin palate, prin pieţe sau pe străzile oraşelor italiene. Îndeosebi lumea aristocratică pe care a cunoscut-o atât de bine, este

descrisă în cele mai mici detalii de către nuvelist, care vrea să arate că nimeni nu poate scăpa de legea fatală a dragostei, că cele mai înalte doamne, marchize şi regine nu se pot sustrage abatoarelor flăcări ale iubirii, fiind egal umane cu toate femeile, din orice mediu social.

Mai vii, mai colorate sunt tipurile din „*popolo grasso*" ori „*minuto*" pe care le descrie Bandello. Ele sunt mult mai variate figuri ale uriaşei fresce cinquecenteşti pe care, cu o mină sigură, Bandello a zugăvit-o pentru viitor.

Sunt reprezentaţi aci studenţii, fraţii dominicani, negustorii, ecleziaştii, călugăriţele, bancherii, jurisconsulţii, cavalerii etc.

Sunt reprezentate şi minunate figuri de ţărani cum este o fată atât de mişcătoare în simplitatea ei, Giulia da Gazuolo, care neputând rezista ruşinii de a fi fost violată se aruncă în apele unui râu.

Trebuie subliniată aci – în linii largi – predilecţia şi simpatia accentuată pe care o are Bandello pentru oamenii simpli. Într-adevăr, la el, de cele mai multe ori, servitorii sunt infinit mai inteligenţi decât stăpânii lor, sentimentele cele mai curate se păstrează cu deosebire în clasele cele mai de jos etc.

Cred că puţini scriitori realişti din lume au putut pătrunde cu priviri atât de ascuţite în viaţa matrimonială, cu toate bucuriile, cu toate ipocriziile, cu toate suferinţele ei. Nimeni nu a denunţat cu mai multă ironie, provocând cel mai natural râs, ca Bandello, căsătoriile rău potrivite, între soţi bătrâni şi fete tinere, care stau „*di mala voglia veggendosi pierde senza piacere la giovinezza*" 9 şi pentru asta (le scuză implicit Bandello) „*ricercano di fuori via di provveder a ca şi loro*" 10. Nimeni nu a zugrăvit o mai nesfârşită galerie de soţi înşelaţi.

O altă tendinţă, foarte interesantă, a lui Bandello, demnă de a fi subliniată, este şi aceea, aş putea spune, a apărării femeii. De cele mai multe ori femeia este figura centrală a nuvelelor sale. El arată că femeile au totdeauna voinţa puternică de a fi „*onorate*, *stimate*, *riverite e quasi che non dissi*, *adorate*…" *u*. Bandello este într-adevăr un apărător (avant la lettre) al emancipării femeii, pe care încă o ţineau încătuşată lanţurile grele ale prejudecăţilor.

Bandello arată tot atâta simpatie şi înţelegere pentru tineret, pe care-l exaltă ca pe primăvara vieţii şi căruia îi *iartă* în scrisul său toate manifestările, oricât ar fi ele de tumultuoase. El este atent la orice freamăt al vieţii şi nu poate ierta niciodată pe aceia care i se opun ei. El îi străpunge mortal cu spada n-oniei sale necruţătoare, plasându-i

într-un insectar nemuritor, spre deliciul tuturor acelora care citesc şi astăzi nuvelele, nereţinându-le doar ca senzaţionale, pentru caracterul lor licenţios. Am putea spune că principalul său scop, acela de a *râde* şi de a face şi pe alţii să râdă, *ridendo castigat mores* a fost urmărit cu multă perseverenţă şi artă de scriitorul italian.

Secolul avea nevoie de o asemenea carte care înseamnă totuşi o reacţiune puternică împotriva nenorocirilor pe care invazia străină, spaniolă, le adusese asupra Italiei. Asemenea cărţi însemnau un protest violent împotriva contrareformei, împotriva ipocriziei iezuite, împotriva întoarcerii către tenebre şi prejudecăţi feudale pe care o încerca Italia în acest secol. Asemenea cărţi însemnau afirmarea vieţii integrale, exaltarea ei, îndemnul la bucuria sănătoasă a simţurilor, smulgerea din contemplaţie şi misticism, întoarcerea ochilor din cerul catolicismului reafirmat spre pământul plin de sevă şi fervoare. De aceea nu s-a putut niciodată aşterne vălul cenuşiu al uitării pe paginile unei asemenea cărţi. Şi ele au rămas mereu vii, în pofida tuturor pedanţilor, a academicienilor închistaţi, a ipocriţilor.

Asemenea academicieni şi pedanţi au putut sublinia, în afara caracterului licenţios al nuvelelor, şi anumite slăbiciuni ale stilului său, arătând că el nu răspunde „regulilor de aur" ale înaltului stil toscan, că el păcătuieşte prin lungi şi inutile digresiuni, că el nu stă sub semnul sonor şi contorsionat al topicii latine. Este de semnalat, chiar din acest punct de vedere, soarta nefericită pe care a avut-o Bandello din cauza settecentistului purist şi pedant, Gaetano Poggiali, care i-a reformat ortografia nuvelelor, care a contopit frazele scurte în perioade latinizante, asemenea stilului lui Giovanni Boccaccio.

În realitate putem spune că stilul lui Bandello se revendică de la modernism. Că limba lui este populară, vie, în directă concordanţă cu conţinutul. Că fraza sa este agilă, impetuoasă, cu totul adaptată dinamismului naraţiunii, dialogul este viu, cu posibilităţi dramatice de reprezentare. Că descrierile sale sunt pitoreşti şi vocabularul bogat şi colorat.

Cu îndrăzneală artistică conştientă de valoarea sa, afirmă Bandello principiul realist al formei sale: *sono Lombardo*, *ed* în *Lombardia ai confino della Liguria nato… e come io parlo*, *cosi ho scritto…*" *n*. Iar mai departe, cu falsă modestie, va continua: „*… se bene io non ho stile*, che il *confesso*, *mi sono assicurato a scrivere esse novelle*, *dandomi a credere che l'istoria e coaesta sorte di novelle possa dilettare*

în qualunque lingua esse sta scritta" 13.

Şi într-adevăr, din punct de vedere al formei care nu se poate despărţi de conţinut ci se întrepătrund reciproc, putem vorbi de realismul critic al lui Matteo Bandello.

Reluând în concluzie unele afirmaţii precedente, putem să subliniem încă o dată tradiţia realistă a nuvelei, de la originile literaturii italiene şi până în contemporaneitate, şi să arătăm, ca pe unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai genului, pe episcopul de Agen, pe îndrăgostitul de viaţă, Matteo Bandello.

Deşi în Cinquecento Italia este sub semnul reacţiunii feudalo-catolice, a spaniolilor oprimatori şi a Consiliului din Trento, mulţi am fost scriitorii şi gânditorii care n-au adoptat poziţii conformiste şi comode ci au protestat viguros în numele libertăţii de gândire, împotriva misticismului şi contemplaţiei ascetice, pentru o lume într-adevăr naturală şi umană, pentru o artă care să oglindească realitatea contemporană.

Printre aceste spirite aflate pe această poziţie combativă, împotriva clericalismului dogmatic strâmt şi apăsător, împotriva falsului retorism în artă, împotriva schematismului şi imitaţiei, împotriva „puternicilor" pământului, se poate înscrie şi Pietro Aretino, cel mai puternic protestator al vremii sale, pe care Ariosto avea să-i numească „*flagelul principilor*, *divinul Pietro Aretino*

Pietro Aretino s-a născut în anul 1492 în oraşul Arezzo (al cărui nume îl făcuse deja glorios literar Francesco Petrarca) şi care în a doua jumătate a secolului al XVI-lea era unicul oraş rămas încă liber.

Familia sa trăia în modeste condiţii sociale, tatăl său fiind un biet cizmar iar mama o femeie frumoasă, care avea să servească drept model unor numeroase tablouri pictate de artiştii vremii. (Există de altfel numeroase anecdote care încearcă să acrediteze legenda naşterii lui Aretino, anticlerical şi anticrist viitor, din dragostea păgână, nepermisă de canoane, blasfematoare, dintre un călugăr şi o călugăriţă! Alte anecdote acreditează pe frumoasa Tita ca pe o curtezană faimoasă, al cărei exemplu avea să-i urmeze, cu totul desfrânat, ilustrul său fiu.)

Pietro Aretino nu a făcut studii regulate. În acest secol, în care sunt încă puternice tradiţiile umaniştilor de limbă latină sau greacă, el n-a ştiut nici greceşte, nici latineşte. După vagi încercări la Perugia, de a deveni pictor (iată o explicaţie a deosebitelor sale cunoştinţe

plastice, sigure şi juste, pe care le va înfăţişa în unele din cele mai importante scrisori ale sale), pleacă la Roma unde va intra în serviciul bogatului negustor Chigi. După o trecere rapidă şi în slujba Cardinalului di San Giovanni, împins de spiritul lui veşnic neliniştit şi în căutare de nou, pleacă şi rătăceşte prin Lombardia. Avea să devină în Ravenna frate capucin iar când Leone X, marele papă mecenat, îşi pune tiara papală, Aretino revine în Roma pentru a intra în serviciul Curiei Pontificale. Dar acest „odiator" al tiranilor şi curţilor nu a putut rămâne multă vreme în slujba uneia în care erau în floare cele mai ipocrite moravuri. Cunoscând acum de aproape pe cei „mari", viaţa lor, Pietro Aretino simte nevoia – spirit rebel convenţiilor şi constrângerilor, conştient de marea forţă a scrisului – de a biciui, de a satiriza, de a ridiculiza pe nobilii romani, pe clericii înalţi, pe feudalii timpului său. El duce lupta împotriva acelora care încearcă să pună căţuşe manifestărilor artei printr-o ipocrită propagare a unei aşa-zise decenţe în artă. (Interesantă este atitudinea sa în legătură cu stampele aşa-zis obscene pictate de Giulio Romano şi gravate de Marco Raimondi, pe care Aretino, cu ajutorul Cardinalului Ippolito de Medici, a izbutit să-i smulgă din închisoare.)

Pasquinatele, pamfletele violente, demascatoare, ale lui Pietro Aretino, i-au adus bineînţeles ura nobililor care au încercat să-i suprime. Fuge din Roma, se împrieteneşte cu cel mai mare condotier al Italiei vremii, Giovanni de Medici (delle Bande Nere), care lupta atunci alături de François I împotriva ducatului Milanului. După moartea lui, Aretino obosit de viaţa aceasta pe lângă curţile celor „mari", conştient de ceea ce înseamnă acum forţa scrisului său, se retrage, ca într-o fortăreaţă, în Veneţia, singurul oraş liber al Italiei în aceste vremuri de restrişte. Este foarte interesantă scrisoarea adresată Dogelui Andrea Gritti, prin care îl anunţă de definitiva sa dorinţă de a se stabili pentru totdeauna în Veneţia. Cu acest prilej el se arată ca un îndrăgostit de libertate, ca unul care urăşte puternic curţile şi starea de curtean, făcând prin contrast elogiul libertăţilor veneţiene: „*ta io*, *che*, *ne la libertă di cotanto Stato*, *ho fornito d'împărare a esser libero*, *refuto la corte în eterno*, *e qui faccio tabernacolo agii anni chemi avansano; perche qui non ba* luogo îl *tradimento*, *qui* îl *favore non puo fare torto al diritto*, *qui non regna la crudeltă de le meretrici*, *qui non comanda Vinsolenza dei ganimedi*, *qui non şi ruba*, *qui non şi sforza e qui non* şi *amazza*" 14.

Această atitudine anticurteană este caracteristică lui Pietro Aretino, care într-o altă scrisoare către monsigniorul Guidiccione, care-l îndemna să se întoarcă la Roma, exclamă: „*Vorrei puttosto essere confinato în prigione per dieci anni, che stare în palazzo*" 15 şi mai departe aducea exemplul unui predicator care „*per non* şi *aflaticare în disegnar la Corte, mostră al popolo l'inferno dipinto*" 16.

În Veneţia, cetatea cea mai liberă a Italiei vremii, a rămas până la sfârşitul vieţii acela care se declara „*uomo libero per la grazia di Dio*" 17.

De aici acest condotier al literelor – cum îl numea Tiziano – Cezare Borgia al literaturii – cum I-au numit adversarii săi – a dominat cu forţa scrisului său întreaga Italie a vremii, am putea spune chiar şi Europa. De aici acest purtător de cuvânt al aspiraţiilor intereselor burgheziei a răspândit în peste 3.000 de scrisori, tot atâtea pamflete, tot atâtea articole de ziar (s-a şi făcut o apropiere interesantă între Aretino şi Figaro), ale acestui înregistrator al evenimentelor şi acţiunilor, ale acestui „*secretar al lumii*" cum îi plăcea să se autodefinească.

Pentru a da lovituri împotriva celor puternici, Aretino şi-a făurit din arma scrisului un viguros instrument de luptă. În numele burgheziei da într-adevăr puternice lovituri sociale împotriva feudalităţii, nu numai italiene ci şi europene, răzbunând în felul acesta pe scriitori, pe marii artişti care sunt „*i grandi per Veternită*" împotriva acelora care sunt „*i grandi per un minuto*".

Şi într-adevăr Aretino este temut de principii pământului. El este totdeauna conştient de valoarea personalităţii sale, de ceea ce înseamnă forţa talentului său, a spiritului său prin excelenţă combativ. Este cu totul caracteristică pentru demonstrarea acestor afirmaţii o faimoasă scrisoare a sa veneţiană: „*Dopo ce io mi rifugiai sotto l'egida della grandezza e della libertă veneziane, non ho piu nulla da invidiare. Ne* îl *soffio dell'invidia, ne l'ombra della malizia non potranno oţfuscare la mia fama, ne togliere la possanza della mia casa. Io sono un uomo libero. Non mi rendo schiavo dei pedanţi. Non mi* şi *vede percorrere le tracce ne del Petrarca ne di Boccaccio. Bastarni il genio mi-o independente. Ad altri lascio folleggiar la purezza dello stile, la profondită del pensiero; ad altri la pazzia di torturarsi, di transformarsi, mutando se stessi. Senza maestro, sens arte, senza modello, senza guida, senza luce, io avanzo e il sudoare dei miei inchioştri mi frutta la felicita e*

la rinomanza. *Che avvei di piu o desiderare*. *Con una penna e qualche fogli di carta me ne burlo dell'universo*". 18

Şi mai departe continua arătând cât de cunoscut a devenit el, al cărui portret sau efigie se afla peste tot, al cărui nume a fost trecut la nemurire prin numirea de aretină a unei rase de cai, sau a unor frumoase vase de cristal, sau a râului care scaldă casa sa. Într-o altă scrisoare către Bernardo Tasso va relua această argumentare, ridicând un adevărat imn forţei scrisului, noii condiţii a scriitorului de care trebuie neapărat să ţină seama „puternicii" pământului, rămânând întotdeauna liber, neconformist, în slujba numai a ideilor proprii: „… *io*, *che*, *senza seguire e senza servir la corte*, *ho costretto tutto quanto vi ha di grande sulla terra*, *duchi*, *principi e monarchi*, *a diventar tributari del mi-o ingegno*" 19… Şi într-adevăr aşa a fost, acestui „*tagliaborse dei principi*" i-au venit daruri din cele mai îndepărtate colţuri ale pământului, de la piratul faimos Barbarossa până la sultanul Soliman.

Din scrisorile sale se vede că utiliza orice mijloc pentru a biciui, putea găsi cheile cele mai potrivite totdeauna şi pentru orice uşă. Era fericit atunci când a primit din partea lui François I acel faimos colan de aur cu limbi… înlănţuite şi cu vârful roşu, ca înmuiate în venin. Pamfletistul faimos nu s-a speriat nici de inscripţia într-adevăr plină de ironie: „*lingua ejus loquetur mendacium*".

Acest Figaro al literaturii, ale cărui scrisori aveau într-adevăr prospeţimea ştirilor ziarelor (erau tot atât de rapid răspândite ca şi în ziua de azi, se smulgeau din mâna tipografilor timpului corecturile proaspete), poate să fie reprezentativ pentru societatea italiană a vremii aceleia în care era predominantă o decădere politică, deasupra căreia se ridica, însă, forţa intelectuală a burgheziei.

Prin excelenţă sincer şi bine informat Aretino oferă prin volumele scrisorilor sale oglindirea cea mai deplină a vieţii sale, în primul rând, şi apoi a întregii societăţi.

Sunt cu totul interesante şi îndrăzneţe, apropiate total de spiritul realismului critic preceptele unei estetici a lui Aretino, care poate fi reconstituită din însemnările sale, din variatele sale scrisori. El a făcut faimoasa declaraţie care ne arată că se vrea totdeauna secretar al naturii: „*La natura istessa*, *de la cui semplicita son secretario mi detta cid che io compongo*" 20… Iar mai departe, în aceeaşi scrisoare din 25 iunie 1537, va arăta în ce trebuie să constea arta scriitorului: a fi „*scultor di sensi e non miniator di vocaboli*" 2I. Tot în această scrisoare

concretizase printr-un magnific exemplu ce trebuie să însemneze arta artistului, care trebuie să fie obiectul prim al preocupărilor sale, temele şi subiectele ei: „*Împărate cid che io favello da quel savio dipintore*, îl *quale*, *nel mostrare a celui* che il *dimando chi egli imitava*, *una brigata di uomini col dito*, *voise în ferire che dai vivo e dai vero toglieva gli esempi come gli tolgo io*, *parlando e scrivendo*" 22.

Putem să ne dăm cu uşurinţă seama de marea importanţă a unei asemenea radicale afirmaţii, pe linia celui mai stringent realism, în acest secol în care, în marea ei majoritate, poezia mergea pe drumul imitaţiei temelor dar mai ales pe urma aceluia care fusese marele poet original în Trecento, Francesco Petrarca.

Din această înaintată concepţie a sa despre artă şi finalitatea ei decurg şi alte idei ale esteticii aretiene. Crezul său literar izvorăşte totdeauna din ceea ce este la el „*l'orrore del falso*".

Îndeosebi atunci când dă lovituri nimicitoare împotriva pedantismului. Pentru el pendantismul este acea concepţie falsă despre viaţă şi artă prin care lucrurile nu se percep direct din realitate, ci prin păreri preconcepute, extrase din cărţi, sau supuse dogmelor. Cu violenţă se ridică împotriva acestor „*asasini ai morţilor*" care sunt pedanţii, împotriva acestor ipocriţi care n-au înţeles comandamentele vremurilor, dar care se complac în comoditate şi compromisuri. Scrisoarea către Cardinalul di Ravenna este ilustratoare deplină a acestei cu totul juste atitudini a lui Pietro Aretino: „*Non ascoltate questi ipocriţi*, *pedanţi comentatori di Seneca*, *i quali*, *dopo di aver passata la lor vita nell'assassinare i morţi*, *non sono contenţi se non quando crociffiggono i vivi*" 23... Şi mai departe... „*e il pedantismo che ha prodotto tutti i Mali di questo mondo*... *Cioc a dire operano per preconcetti*, *secondo i libri e senza nessun intelligenza* de5 *tempo loro*". 24 Din marea aspiraţie spre realitate a secretarului naturii se naşte această ură puternică împotriva falsităţii, împotriva pedantismului. Este ura scriitorului împotriva lucrului mărunt, inutil aproape totdeauna, împotriva falsului patetism, sentimentalism minor, imitativ, împotriva formelor complicate, contorsionate. „Caccaruvole" le va numi cu o expresie cvasitrivială Aretino, aceste ipostaze ale artei pedanţilor, declarând încă o dată puternic originalitatea, lirismul în exclamativa: „*la poesia sta nel ţuror proprio*" 25. Şi el mai mult decât toţi scriitorii secolului său a ilustrat deplina concordanţă între poetica sa şi sinceritatea fundamentală caracteristică omului.

S-ar putea face afirmaţia – şi ea poate să fie susţinută de orice cititor atent al *Scrisorilor* – că Pietro Aretino este un foarte priceput critic plastic, aflat pe aceeaşi linie a realismului. Cel mai bun prieten al lui Aretino a fost marele artist veneţian Tiziano, al cărui bogat realism este trăsătura principală a artei sale. Numeroase sunt referirile la arta sinceră, vibrantă, a marelui pictor veneţian, făcute de Aretino, subiect de altfel al unui faimos portret al pictorului. Iată un extras dintr-o cunoscută scrisoare, care-l arată o dată mai mult pe Pietro Aretino ca pe un profund cunoscător al naturii (exprimată aici în peisaj), ca un profund cunoscător al artei realiste a lui Tiziano: „… *Mi stupii certo del color vario di cui essi şi dimostravano*; *i piu vicini ardevano con le fiamme del foco solare*, ei *piu lontani rosseggiavano d'un ar dor e di minio non cosi bene acceso*… *Appariva în cerţi laţi un verde azzurro e în alcuni altri un azzurro verde veramente composta dalie bizzarrie della natura*, *maestra de-maestri*… *che io*, *che se come* îl *vostro penello e spirito de-suoi spiriti e tre' e quattro volte esclamai*: *O*, *Tiziano*, *dove siete mo*? *Per mia fe che*, *se voi aceste ritratto vio che io vi conto*, *îndurreste gli uomini nello stupoare che confuse me*. „26 Suntem siguri că realismul lui Pietro Aretino I-a influenţat puternic pe marele pictor. Este cu totul interesantă atitudinea lui Aretino în disputa destul de violentă care a avut loc între Tiziano şi mai fastuosul Tintoretto, a cărui artă Aretino o aprecia – în mod just – mai puţin. Participarea lui Aretino în această dispută – după o anecdotă a vremii – s-a terminat prin ameninţarea cu moartea de către Tintoretto. Totdeauna, cu o asemenea justă concepţie despre artă, Aretino a putut emite drepte judecăţi estetice asupra artei plastice a vremii. Este cu totul emoţionantă afirmaţia sa din scrisoarea către Michelangelo, cu prilejul pictării marii fresce a *Judecăţii universale*: „*il mondo ha molti re e un sol Michelangelo* r27.

Aşa a putut recunoaşte totdeauna valoarea veritabilă a acelora care sunt „*grandi per l'éternită*" şi nu vremelnici.

Aceste interesante concepţii estetice, pe care noi le-am surprins şi le-am subliniat în *Scrisori*, sunt prezente şi în celelalte opere ale lui Aretino. Critica burgheză a refuzat să vorbească despre dialogurile lui Aretino intitulate *I Ragionamenti*, tipărite multă vreme clandestin. În realitate aceste dialoguri sunt un alt violent protest social al lui Aretino, un alt violent protest estetic. În secolul acesta plin de retori şi gramatici, în care oamenii de litere se întorceau spre trecut, fiind

foarte atenţi a copia pe greci şi pe romani, Aretino afirmă încă o dată (şi uneşte teoria cu practica), utilizând pentru aceasta ironia, satira, bătaia de joc, cuvintele cele mai aspre, uneori cele mai crude, că numai *Natura* este maestra maeştrilor şi că numai normele ei ar putea să fie diriguitoare ale artei şi vieţii.

În *Ragionamenti* s-ar putea afirma, fără a fi dezminţiţi, că Aretino continuă puternica tradiţie anticlericală a *Decameronului*. (Există de altfel numeroase referiri în *Scrisori* la ignoranţa călugărilor, la ipocrizia lor, la marea lor falsitate.) Astfel într-o scrisoare către Antonio Bruccioli (Venezia, 7 nov. 1537) Aretino afirmă: „*A che fine*, *compare*, *darvi fastido del chiacchiarar dei fraţi*, *essendo proprio de la lor natura l'odiare chi să che. essi non sanno se non abbaiare e mordere*?" 28.

În *Ragionamenti* mănăstirile apar sacre pe dinafară dar în interior nu sunt altceva decât bordeie. Continuând – uneori exagerat – tradiţia moraliştilor italieni în dialogurile lui Aretino sunt nenumăraţi, bine conturaţi în portrete fizice şi sufleteşti, călugări ipocriţi sau femei care cunosc arta de a înşela. Îndeosebi sunt puternice atacurile lui Aretino împotriva ipocriziei, a falsităţii. Imaginea sa, deşi crudă, are o mare forţă de convingere: „*Noi nascondiamo* îl *nostro sesso e facciamo vedere le mani che rubano e ammazzano e la bocca che gura* îl *falso*" 29.

— Trebuie să afirmăm, oricât de ciudat ar părea unor obişnuiţi cu tradiţionala figură a lui Aretino, că *Ragionamenti* s-a născut dintr-o puternică şi sănătoasă atitudine morală a autorului. De altfel această intenţie a sa este de la început declarată: „*Spero che il mio dire sta quel ferro crudelmente pietoso*, *con quale* îl *buon medico*, *taglia* îl *membro informo*, *perche gli altri rimanghino sani*" 30…

Este clar că pentru un scriitor înzestrat cu o astfel de concepţie despre artă, cu atât de mare vervă şi spirit satiric, era cu totul indicată scrierea comediilor.

Şi într-adevăr se poate sublinia importanţa lui Aretino ca autor de comedii. În acea lume convenţională a comediei italiene în Cinquecento, în totul tributară lui Plaut sau Terenţiu, Pietro Aretino a adus nenumărate situaţii luate din viaţa de toate zilele, din realitatea contemporană.

Pe aceeaşi linie a oglindirii vieţii, a spargerii prejudecăţilor şi convenţiilor date de imitaţia modelelor clasice păşeşte Aretino, nerecunoscând. nerespectând regulile prestabilite.

Din acest punct de vedere este demnă de a fi subliniată afirmaţia sa din prologul comediei *Cortigiana*: „*Non vi maravigliate se lo stil comico non şi observa con l'ordine che şi richiede, perche şi vive d'unaltra maniera a Roma che non şi viveva în Atene*" 31. Tot pe această linie a redării în profunzime a vieţii şi realităţii, bătându-şi joc într-adevăr cu foarte mult spirit şi vervă îndrăcită de o aşa-numită regulă, care nu îngăduia personajelor unei lucrări dramatice să apară de mai mult de cinci ori pe scenă, Aretino exclamă: „*se voi vedessi uscire i personaggi piu. di cinque volte în scena, non vene ridete, perche le catene che tengono i molini sul fiume non terrebbono i. pazzi d'oggidi*" 32. Ceea ce interesează mai mult pe comediograf în creaţia sa teatrală este acţiunea dinamică, mişcarea (în totul caracteristică artei teatrale). De cele mai multe ori comediile lui Aretino au o acţiune principală, lineară, fără arborescenţe secundare, autorul fugind totdeauna de digresiuni sau de ceea ce este element accesoriu. El pătrunde de la început în miezul acţiunii, în centrul dramei, lăsmt-coparte orice lungă preparăţie. Se remarcă, din cauza aceasta, teatrul lui Aretino printr-o putere de a concentra acţiunea, de a o sintetiza, de a reduce la un cât mai mic număr personajele. Din acest punct de vedere este interesantă o scrisoare a sa din-T7 decembrie 1537 în care, trimiţând dracului pe imitatori, vorbeşte despre starea lapidară a propriilor lui scrieri şi înfăţişează prietenului său Fausto Longiano intenţia de a scrie comedii cu un singur personaj.

Putem să subliniem în teatrul lui Aretino profunda cunoaştere a sufletului omenesc, a celor mai intime reserturi ale sale, de care dă dovada autorul T precum şi construirea unor caractere teatrale care sunt însumarea şi îngroşarea unor trăsături tipice ale unor categorii sociale esenţiale la vremea lui Aretino. În aceasta constă marele merit al scriitorului, a cărui lume dramatică nu are nimic care să se poată revendica de la imaginaţie, de la fantezie, ori subiectivism. Lumea teatrului lui Aretino este oglindirea veridică, în adâncime, a societăţii vremii sale, împinsă până la aducerea pe scenă a celor mai reprezentative amănunte. Aşa sunt *Ipocritul* – care intrigând va putea ajunge în putreda societate contemporană bogat şi glorificat, aşa este *Curtezana* – care va deveni şi ea bogată şi onorată în această societate venală, în care banul şi posesiunea lui trece înaintea oricăror alte valori, aşa este *Scutierul* care, deşi duşman pe viaţă şi pe moarte al căsătoriei şi al femeilor, nu se va da în lături de a se căsători cu o

femeie pe care nu a văzut-o niciodată, dar pe care i-a ales-o seniorul său. Aşa este *Filosoful* platonizant şi pedant, pe care-l va caracteriza atât de strălucit. Toate aceste personaje au fost construite atât de viu, de realizat, încât ele au putut inspira că II *Marescalco* alţi mân realişti ai timpului, pe Rabelais, pe Shakespeare sau pe Molière. Este interesant că majoritatea, acţiyţidi operelor sale se petrece dincolo de hotarele Veneţiei, ’1 oază de libertate la acea vreme, în Roma îndeosebi, care era şi centrul Curiei Papale, al venalităţii şi simoniei, al decadenţei anticulturale.

Pietro Aretino a scris şi o tragedie *La Horatia* care poate să fie considerată drept una din cele mai bune ale secolului. Ca şi comediile şi ea se îndepărtează mult de tipul clasic, de regulă celor trei unităţi, făcând loc unor tipuri ’noi, vii, caractere umane, dincolo de tipurile convenţionale, schematice, tradiţionale şi invariabile, care nu-şi găseau corespondenţa în timp.

O altă puternică trăsătură a scrisului lui Aretino, o altă dovadă a profundului său realism, este stilul său, întrebuinţarea strălucită a Tâţnbiţ rliiţe. În scrisul său, îndeosebi în *Scrisori*, Aretino a izbutit să întrebuinţeze colorat cele mai variate cuvinte, aparţinând realităţii vii, aparţinând celor mai diverse medii sociale. El adaugă dialectului toscan literar puternice, aspre cuvinte veneţiene îşi lombarde, nu se sfieşte, spărgând tiparele antice, mai ales în acest veac de gramatici savanţi, să adauge limbii scrise un alt domeniu, acela al extragerii, ca dintr-o mină preţioasă, de numeroase cuvinte luate din argoul pungaşilor ori al curtezanelor. Bogăţiei acesteia lexicale i se adaugă şi o sintaxă – am putea-o numi nouă – care frânge încorsetarea clasică a aşa-zisei forme literare, a acestui mecanism apăsător, pentru a-i da mişcarea, fluiditatea, forţa şi uşurinţa limbii vorbite. A scrie cum vorbeşti, natural, ascultând imediata dictare a expresiei interioare, fără alambicare, fără inutile contorsionări, este un alt mare merit realist al scrisului lui Pietro Aretino

Este clar că Aretino a fost unul dintre cei mai urâţi oameni ai scrisului din istoria literaturii. S-au îngrămădit asupra lui cele mai violente invective, niciun viciu nu i-a fost neatribuit, i-a fost negat orice sentiment curat, socotit fiind că singurul mobil al activităţii şi vieţii sale ar fi fost interesul.

Şi este clar de ce Aretino a fost acela care a biciuit cu tărie moravurile ruşinoase ale vremii sale, care s-a ridicat împotriva celor

puternici şi asupritori, care a căutat să demonstreze că cea mai mare forţă a lumii este arta şi talentul. Dintr-o cercetare atentă a *Scrisorilor* sale pot să fie scoase la lumină nenumărate puncte de vedere, care îl ridică înalt în veacul său, ca pe un revoltat şi nu în genunchi, ci protestator, ca pe unul care a putut să scrie: „*non un tesoro*, *non uno stato mi saria tanto care*, *quanto la salute della patria*" 33. El s-a ridicat împotriva ipocriziei care transforma în iezuitică întreaga ţară, el a flagelat pe clericii vicioşi, demascându-i în faţa întregii lumi, a purtat realitatea ca temă principală a artei scrisului, în veacul care ar putea fi numit al „imaginaţiei literare".

Pentru aceasta poate fi citit şi socotit ca un reprezentativ şi înaintat spirit italian al epocii sale:

Îl flagello dei Principi, îl *divin Pietro* Aretin084

Consecinţele descoperirii Americii şi a drumului maritim spre Indii, la sfârşitul secolului al XV-lea, au avut o excepţională importanţă pentru întreaga lume şi pentru Italia în special.

A avut loc atunci marea revoluţie a pieţii mondiale

— Transferarea comerţului mondial din Mediterana în Atlantic. Această dislocare a drumurilor comerciale a dus, spre o extraordinară dezvoltare, puterea ţărilor care se găseau pe noua rută comercială de importanţă universală – Spania, Anglia, Olanda *şi* Portugalia. Aceste ţări au devenit dintr-odată bogate, exploatând nemilos (aceasta este caracteristica acumulării primitive a capitalului), ţinuturile şi populaţiile nou descoperite, în schimb, marile porturi, oraşele industriale şi comerciale italiene au început să apună lent din vechea lor splendoare. Lipsind posibilităţile exportului, activitatea marelui capital se reduce treptat şi marii burghezi, posesorii banilor, încep să-i investească acum în pământuri, întărind în felul acesta rămăşiţele feudalismului. În acelaşi timp mase importante de muncitori părăsesc oraşul pentru sat, căutând acolo de lucru.

Această stagnare şi decădere economică aduce după sine o inevitabilă consecinţă: continua slăbire politică.

La începutul secolului XVI cea mai mare parte a Franţei şi întreaga Spanie erau importante monarhii unitare ale căror regi, posedând însemnate mijloace băneşti, puteau să-şi organizeze puternice armate.

În faţa celor două monarhii apusene, Italia se prezintă divizată politic, împărţită în nenumărate state şi stătuleţe, pradă uşoară pentru

cele două monarhii acaparatoare. Pentru dominarea Italiei izbucneşte un război între Franţa şi Spania, război care va dura şaizeci de ani şi se va termina (în urma tot mai slabelor reacţiuni ale Peninsulei Italice), cu triumful Spaniei care, în a doua jumătate a secolului XVI, devine dominatoarea directă sau indirectă aproape a întregii Italii. În vremea aceea Spania se găsea sub semnul feudalismului şi al unei absolute intransigenţe religioase. Dominarea Spaniei medievale şi catolice a adus în Italia o puternică reacţiune a catolicismului. Cu ajutorul spaniolilor intransigenţi, marii prelaţi catolici au reafirmat prin Tribunalul Inchiziţiei, prin Compania lui Iisus şi prin Consiliul din Trento, autoritatea supremă a papei, lupta împotriva liberului examen, a liberelor discuţii filosofice şi ştiinţifice. De aici groaznicele persecuţii împotriva reprezentanţilor gândirii înaintate, dărâmătoare de canoane şi dogme religioase.

Dar tot de aici, lupta nedomolită, de multe ori cu preţul vieţii, pe care cele mai progresiste spirite ale vremii, reprezentanţii intelectualităţii înaintate, o duc împotriva opresiunii spirituale, a urii papale precum şi împotriva asupritorilor străini.

*

Când în 1600 Giordano Bruno ardea pe rugul la care îl condamnase inchiziţia, în închisorile spaniole din Napoli gemea în torturi calabrezul Tommaso Campanella.

Născut în 1568 în localitatea Stilo din Calabria dintr-o familie săracă, Campanella vine la 14 ani la Napoli pentru a studia legile şi devine de îndată – încă de la această vârstă fragedă – faimos ca orator polemist. Ordinul călugărilor Dominicani încearcă să-şi apropie inteligenţa lui, să-i atragă pe Campanella în rândurile sale şi reuşeşte s-o facă până la urmă. Dar Campanella nu va putea uita, călugăr şi religios fiind, pe acel filosof care a exercitat o puternică influenţă asupra sa, pe o altă glorie a Calabriei natale, pe Bernardino Telesio, cel numit de Bacon „*primul dintre oamenii noi*", iniţiator al filosofiei naturaliste bazate pe experienţă şi pe observaţie. Lui avea să-i facă elogiul Campanella într-un sonet faimos – lui Telesio care, cel dintâi, s-a gândit să elibereze gândirea de servitutea lui Aristotel, tiranul talentelor. Telesio învăţase pe discipolii săi că gândirea trebuie să fie liberă şi în comunicare directă cu natura:

Telesio, îl *tello della tua faretra Uccide*, *de-sofişti în mezzo al campo*.

Degl *ingegni* îl *tiranno senza scampo*:
Libertă dolce alia verită impetra.35

„*Libertatea adevărului*" iată lozinca nouă lansată de acest reprezentant al reînnoirii, reprezentant al acelei burghezii înaintate care dorea să gândească cu capul ei, să experimenteze, să nu se supună orbeşte unei doctrine şi autorităţi prestabilite.

Ne interesează, în cadrul acestei prezentări, întoarcerea lui Campanella în Calabria sa subjugată, după o îndelungată rătăcire prin Italia, în care timp a combătut cu violenţă aristotelismul.

În Calabria oprimată de tirania spaniolă, Companella, reprezentant al acelei intelectualităţi înaintate apropiată de mase, împinsă de partea sărăcimii prin condiţiile ei de lipsuri materiale, stimulată de ura sa puternică împotriva dominatorilor străini, iniţiază în 1599 şi este, până la urmă, conducătorul unei mari conjuraţii al cărei prim scop era alungarea spaniolilor. Se mai înscriau între punctele revoluţionare de îndeplinit ale conspiratorilor: republica şi lupta permanentă pentru instaurarea unei noi ere de dreptate şi justiţie, în care pământurile să fie distribuite de la bogaţi la cei săraci, în care să se dezvolte libertatea politică şi filosofia, în care iezuiţii să fie exterminaţi. Se pot vedea aci unele din pietrele fundamentale pe care se va ridica măreaţa Cetate a Soarelui, utopia lui Tommaso Campanella, acela care a încercat să apere interesele celor oprimaţi, pe linia socialismului utopic.

El este în *Cetatea Soarelui* un exemplu tipic de ceea ce înseamnă conceperea viitorului pe un plan ireal: a visa ceea ce practic nu se poate realiza, dar a visa dintr-o dorinţă legitimă de mai bine. Dorinţa eliminării exploatării, dorinţa instaurării unei societăţi egale şi libere, comuniste, exprimată într-o epocă în care forţele sociale în stare s-o înfăptuiască nu sunt coapte pentru operarea transformării, poate cristaliza în opere utopice în care există un fel de fantastic progresist. La Campanella, în sistemul său social viitor, se exprimau puternic interesantele şi înaintatele idei ale proprietăţii comune, admisă ca singură formă de proprietate, dezvoltarea ştiinţelor exclusiv în serviciul libertăţii şi fericirii oamenilor. În acelaşi timp putem uşor să ne dăm seama de ce se îmbracă în haina utopiei visul social şi protestatar al artistului. În epoca aceea de totală asuprire, gânditorul, creatorul nu-şi putea prezenta marea sa revoltă decât în veşmântul acesta al utopiei, al imaginarelor călătorii spre ţări necunoscute de

geografi. Pentru justificarea acestei atitudini să ne amintim numai de lunga serie de eroi ai gândirii care s-au ridicat exact în aceste timpuri aspirând spre cercetarea ştiinţifică, filosofică, a realităţii, a materiei, oprimaţi, persecutaţi şi dincolo de moarte de către reprezentanţii obscurantismului. Se înscriau aici nume care nu vor fi uitate niciodată; al lui Giordano Bruno, ars pe rugul papal, al lui Paolo Sarpi, rănit de sicarii pontificali pentru vina de a fi apărat statul împotriva furiei papale, a lui Traiano Boccalini, mort probabil otrăvit, sau al lui Giulio Cesare Vanini, condamnat la rug. Ne amintim de marele Galileo Galilei, silit să abjure înaintatele sale idei, de Tommaso Campanella însuşi, raţionalist sub orice fals veşmânt. Aruncat în închisoare pentru 27 de ani el a luptat împotriva îngrozitoarelor torturi fizice, împotriva bolilor, fără să fi lăsat să se stingă vreodată lumina pe care el „*a aprins-o în* întunericfără ca vocea lui să nu fi răsunat sonoră, spărgând zidurile fortăreţelor spaniole, el, a cărui deviză putea să fie mândrul imperativ: „*Non tacebo*" (nu voi tăcea).

Zadarnic i-au fost rupte încheieturile, zadarnic era împiedicat zi şi noapte să doarmă. El nu a încetat niciun moment să scrie versuri şi proză, să transmită din închisoare manuscrise, să fie în permanenţă un neobosit agitator intelectual.

Marea lui inteligenţă a învins până la urmă închisoarea şi Campanella şi-a putut găsi libertatea spre sfârşitul vieţii, când a fugit în Franţa.

*

Versurile lui Tommaso Campanella pot fi considerate printre cele mai de seamă ale întregului secol al XVII-lea, ridicându-se cu mult deasupra întregii producţii lirice a Seicentolui italian, secol în care, îndeosebi, se poate observa lipsa ideilor, căutarea exagerată a formei fiind exprimată până la o culme de preţiozitate în poezia marinistă. Spre deosebire de majoritatea unor asemenea versuri, acelea ale lui Campanella se relevă prin marea energie spirituală de care sunt pătrunse, energie caracteristică, de altfel, întregii vieţi şi personalităţi a dominicanului revoluţionar. Este permanent prezent sufletul agitat, chinuit de-a lungul atâtor ani de tortură, al poetului care niciodată n-a fost domesticit, care nu s-a lăsat niciodată învins de durere, în care vibrează accentele pasionate ale unei poezii sincere integral. Sunt accentele puternice ale unei personalităţi conştiente de propria sa valoare şi care se afirmă ca atare nelăsându-se învinsă ori abătută de

falsa umilinţă creştină. Erup din poezia sa accentele iubirii de patrie care au de multe ori caracteristici danteşti. Este prezentă în liricile sale Italia atât de iubită, căreia poetul ar vrea să-i ofere model de urmat în versurile sale. Îndeosebi poemele sale, inspirate de viaţa din închisoare vibrează de o mare spontaneitate

— Atribut principal al poeziei lirice. Drama aceasta vie a conspiraţiei, a procesului, a închisorii, este simţită şi redată de Campanella printr-o artă viguroasă, pătrunsă puternic de realitate. Poeziile sale reflectă în acelaşi timp o stare aspră de multe ori, dar totdeauna în ele este prezent artistul care are o mare încredere în misiunea sa şi a artei sale, care se revoltă împotriva falsei arte, împotriva nesinceritătii. Este prezent poetul sincer, dublat de omul integru care. inspirat, încearcă de multe ori să ridice vălul viitorului pentru a vedea acolo fericirea şi libertatea umanităţii.

Poeziile lui Campanella dau viaţă interioară gândirii sale, sunt o prelungire, o cristalizare strălucitoare a filosofiei sale. El este aşa cum se va autodefini în *Cuvântul înainte* al unei canţone*: „Înţeleptul amant al binelui*, *al adevărului şi al frumuseţii 1*. Este clar că arta sa poetică trebuia să se înscrie sub semnul unei asemenea concepţii înaintate. Într-un sonet adresat poeţilor, Campanella se ridică cu violenţă împotriva acelor poeţi care seamănă în versurile lor minciuna, care nu descriu faptele şi evenimentele contemporane, care nu se inspiră din realitate. Cu o rară putere de observaţie, Campanella a pătruns toate tarele şi descompunerea societăţii contemporane, arătând cum se schimbă în *„trufie valoarea*, *sfinţenia în ipocrizie*, *înţelepciunea în subtilităţi abstracte*" etc. El arată cum trebuie privită viaţa, care este misiunea poeţilor şi marele lor rol educativ. A nu se cânta eroii închipuiţi, imaginari, pe care istoria nu i-a cunoscut, a nu jertfi minciunii şi prostiei, a preamări virtutea, viaţa adevărată. Acesta este sensul unui cunoscut sonet în care Campanella se ridică o dată mai mult împotriva lui Aristotel care socoteşte ca esenţială poeziei numai *favola* (imaginaţia, fantezia). Campanella, discipol al naturalismului telesian, indică însă poeţilor realitatea ca temă, într-un vers magnific:

Son piu stupende di Natv.ru l'opere che il *finger vostro*. de

Poate fi recomandată numai acea fabulaţie care nu acoperă istoria cu minciuni şi care în acelaşi timp este instrument pentru educaţie: *„fa le genţi contro i vizi armarsi*" – (face pe oameni să se înarmeze împotriva viciilor). Iată cât de actuală este misiunea înaltă a

poeziei, a scriitorului ca inginer al sufletului omenesc.

Campanella este un critic ascuţit al societăţii contemporane, aşa cum era atunci constituită. Niciodată el nu pierde ocazia de a da cele mai puternice lovituri împotriva celor mai mari rele pe care el le socoteşte a fi *„tirannide*, *sofismi*, *ipocrisia"* (tirania, sofismele, ipocrizia). La rădăcina tuturor relelor lumii stă însă ignoranţa. Misiunea poetului cu idei înaintate, aşa cum o declară el, este aceea de a lupta până la urmă, până la triumf, împotriva relelor pomenite, pentru a dezrădăcina şi alunga din lume ignoranţa, neştiinţa.

Pentru Campanella toate relele sunt fructul neştiinţei (nu trebuie să uităm că în *Cetatea Soarelui* el dovedeşte mari şi înaintate calităţi de educator). În felul acesta putem să înţelegem în acelaşi timp fierbintele său entuziasm pentru ştiinţă şi rolul ei, putem să înţelegem chiar o anumită exagerare a rolului ştiinţei prezentă şi în utopia sa, putem să înţelegem de ce intelectualii conduc înfloritoarea Cetate a Soarelui.

„Gran fortuna e-l saper" (mare noroc e ştiinţa) va scrie cu mare elan Campanella într-un sonet dedicat celor înţelepţi, celor care ştiu (*i Savi*). Oricare ar fi vicisitudinile, oricare ar fi persecuţiile împotriva lor, împotriva înţelepţilor, ei vor rămâne totdeauna neînvinşi. Între tirania care persecută şi filosoful, omul de ştiinţă, persecutat, între ignoranţă şi ştiinţă, este o luptă eternă care nu poate cunoaşte decât un învingător; chiar dacă acest învingător este doborât din punct de vedere fizic, flacăra ideilor sale va trece, nestinsă, mereu mai departe.

Se vhe, *perii*, *e's e muore un lampo Di deită dai corpo per te scisso*.

Che te tenebre tise non han piu scampo 3

Cu cât este mai îndeaproape urmărit, cu cât este mai călcat în picioare, cu cât este mai chinuit şi mai persecutat, cu atâta, în contrast, se înalţă omul de ştiinţă, filosoful, cu atât mai mare este gloria artistului:

F. il fuoco piu soffiato, *piu s-accende Poi voia în alto e di stelle's înfiora*, de

Minunate sunt aceste versuri în care, desigur, noi găsim şi subliniem cele mai puternice semne de autobiografism: căci nu altfel este Tommaso Campanella, cel nedomolit de suferinţele închisorilor.

Admirabilă este parabola sonetului XIII în care putem găsi o explicaţie a caracterului fantastic al utopiilor care îmbracă în ficţiune voită starea protestatară a autorilor lor. Înţelepţii utilizează uneori

mijloacele unei atitudini care s-ar putea numi conformistă, însă numai pentru a putea păstra şi acţiona în taină, potrivit adevăratelor lor concepţii şi aspiraţii.

Asemenea personalităţi, filosofi sau eroi ai vremurilor, au devenit eterne, slujind omenirea prin faptele lor eroice, prin acţiunile lor binefăcătoare (*Madrigale X*).

Într-o altă poezie pe aceeaşi linie, Campanella va opune forţei înţelepciunea lui Arhimede, învăţatul care a ştiut să înfrângă războiul cu ajutorul ştiinţei.

Aceste îndrăzneţe idei ale lui Campanella de a situa pe filosofi, pe oamenii de ştiinţă la locul de frunte înaintea principilor, înaintea regilor, se cristalizează cu o rară pregnanţă şi în sonetul XVI din *Scelta di poésie filosofiche* (*Poezii filosofice alese*), când revoluţionarul poet declară net:

Neron fu re per sorte în apparenza Socrate per natura în *veritate.31*

În sonetul imediat următor, Campanella va demonstra, cu ajutorul exemplelor luate din natură, că nu există o nobleţe dată de posesiune, de bogăţie, ori de naştere. „*Niciun om nu s-a născut cu coroana pe cap*", ya scrie Campanella, şi rege nu este acela care domneşte în urma naşterii, ci acela care ştie, care poate şi care vrea să domnească în modul cel mai iust în afară de aceste idei în jurul nobleţei adevărate, asupra cărora va mai reveni şi în alte versuri, arătând că ea nu există în afara înţelepciunii, a valorii şi a justei activităţi, Campanella dezvoltă o foarte îndrăzneaţă idee arătând că, spre deosebire de animale care simt nevoia dominării, omului îi convine să trăiască numai în republici. Natura – spune Campanella – nu ne dă regi. Oamenii nu trebuie să se gândească când îşi aleg pe capul statului la eredităţi, la familii, la coroane, ci la virtuţile demonstrate în mari acţiuni şi fapte valoroase.

Cu totul interesantă este lumina sub care Campanella vede poporul muncitor.

O dată mai mult pe linia îndemnului la revoluţie, la mişcare, este sonetul XXXIII, *Della plebe* (*Despre popor*), care a fost just interpretat de primul comentator al poeziilor lui Campanella, prietenul său Tobia Adami. Campanella încearcă să arate poporului (şi noi ştim că poeziile sale circulau dincolo de zidurile fortăreţei, pe străzile Napolelui) marea sa forţă, încearcă să-i smulgă din prostraţie:

Il popolo e una bestia varia e grossa Ch'ignora le suc forze; *e perd stassi A pesi e botte di legni e di sassi*.

Guidato da un fanciul che non ha possa.

Credem că această poezie este tipică pentru Campanella, reprezentant al intelectualităţii burgheze înaintate, pentru acela care a încercat revoluţia calabreză. Niciodată în acest secol nu s-a făcut o mai îndrăzneaţă afirmaţie a drepturilor poporului ca în versurile pe care noi le subliniem în acest sonet:

Tutto e suo cuanto sta fra cielo e terra mă noi conoscei>…

Ignoranţa, rădăcina tuturor relelor, este dominantă asupra maselor numite plebe. împotriva acestei ignoranţe, pentru a arăta drepturile maselor sub cer, a luptat şi a scris acest erou al gândirii, acest energic poet, în care noi surprindem atâtea accente noi, revoluţionare, Tommaso Campanella. Aceste idei, atât de îndrăzneţe, care sparg concepţiile feudalismului asupra poporului, asupra nobleţei, care sunt antimonarhice în plină dominare a monarhiei spaniole, rare exaltă personalitatea umană şi adevăratul merit, reflectate desigur şi în *Cetatea Soarelui*, sunt tot atâtea afirmaţii ale unui Campanella poet revoluţionar al secolului XVII, neabătut şi neînfrânt nicio clipă de-a lungul celor douăzeci şi şapte de ani de închisoare.

Campanella a dedicat un ciclu de versuri frumuseţii pe care o numeşte „*semnal al cerului*, *obiect al dragostei*". Sunt demne de reţinut din acest ciclu, îndeosebi, ideile poetului asupra artei şi reflectării. Ca *şi* Leonardo da Vinci, Campanella afirmă că arta este fiica naturii, că numai din natură arta îşi poate lua ideile şi că excelent artist este numai acela care urmează îndeaproape comandamentele naturii (deci oglindirea deplină a realităţii în artă).

Tot din acest ciclu trebuie să semnalăm pentru ceea ce înseamnă accente de dragoste puternică, senzuală, reală, pentru o tânără frumoasă, începutul *Madrigalului IX* în care frumuseţea este „semnalul" vieţii care se poate transmite mai departe cu ajutorul dragostei împărtăşite.

Pentru Tommaso Campanella „*il sommo bene*" (supremul bine) nu este altul decât viaţa – şi această afirmaţie o demonstrează într-o canţonă dedicată acestei teme. A studia, a genera fii, a trăi în republica visată şi înfăptuită, a lupta şi muri pentru ea, a trăi gloria viitoare, toate acestea înseamnă a trăi cu adevărat, intens. Viaţa, numai viaţa,

integrală, declară acela care a fost douăzeci şi şapte de ani izolat de oameni şi de viaţă, dar a gândit şi a scris despre ea şi pentru ei, acela care a aspirat totdeauna cu cea mai mare intensitate către ea şi către ei, viaţa nu ne dă niciodată altceva decât bucurie. A trăi, înseamnă a te bucura. Iată deci cât optimism poate să pătrundă versurile lui Campanella, într-adevăr *savio* (înţelept), neînfrânt niciodată, luptător până la capăt împotriva vicisitudinilor, împotriva ascetismului, pentru bucurie şi lumină.

Dar viaţa aceasta trebuie trăită în picioare, cu fruntea sus, în libertate sau în luptă pentru libertate. Pentru că a trăi în servitute pentru sufletul într-adevăr nobil nu înseamnă altceva decât moarte. Niciodată n-a fost biciuit cu mai multă tărie secolul *vile* şi *fiacco* ca de aceste versuri ale lui Campanella, tot atâtea îndemnuri la revoltă împotriva tiraniei, împotriva opresorilor de orice fel, pentru libertate:

La servitute all'animo gentile morte propria e, che l'uom lo cambia în bruto.12

şi mai departe:

Viver per fame infame e vita amara, morte all'alma predara che sprezzando ripara piu vera vita în gloria.43

Şi pentru a demonstra mai stăruitor aceste afirmaţii ale sale, evocă o serie de exemple ilustre de-a lungul istoriei din care nu lipsesc Caton şi Brutus.

Pentru a ne da seama de ceea ce înseamnă noul adus de lirica lui Tommaso Campanella este cu totul revelator un ciclu de versuri intitulat *Agl Italiani che attendono – poetar con le favole greche* (Italienilor care obişnuiesc să facă versuri folosind poveştile greceşti). Cu violenţa generată de marele său sentiment patriotic naţional, Campanella critică, o dată mai mult pe poeţii care nu se inspiră din realităţile ţării, din realităţile contemporane, din viaţa adevărată, ci îşi risipesc talentul în lucrări zadarnice, fără de nicio utilitate, fără de conţinut real. Poetul Tommaso Campanella deschide în faţa scriitorilor secolului atât de îndrăgostiţi de formă fără conţinut, vastele orizonturi ale unor teme noi. El le propune subiecte noi, îndrăzneţe, moderne, ca expediţia lui Cristofor Columb sau călătoriile lui Amerigo Vespucci, descoperitorii îndrăzneţi ai unor lumi necunoscute până atunci, exemple minunate de ceea ce înseamnă omul activ, omul însetat de cunoaştere.

Şi el însuşi oferă scriitorilor din Seicento un astfel de exemplu,

portretizând în linii sigure „*l'audace ingegno*" (îndrăzneţul geniu) al lui Cristofor Columb sau pe Amerigo Vespucci.

În acelaşi ciclu, el oferă scriitorilor secolului un alt mare exemplu de iubire patriotică, îndemnându-i astfel, implicit, să scrie despre Patrie, exaltând virtuţile şi frumuseţea Italiei. El arată astfel cu înflăcărare şi elan patriotic, că orice oraş, orice cetate a Italiei poate să egaleze Grecia, iar Roma, cetatea eternă, poate să fie opusă întregii lumi. Poetul exaltă, în finalul *Madrigalului VI*, din acest ciclu, Veneţia, declarând că ea întrece toate laudele care au fost aduse Greciei prin virtuţile ei politice, prin faptele ei glorioase de arme, prin ştiinţa şi arta care înfloresc acolo. De altfel, el va exalta-o şi mai înflăcărat într-un sonet pe care i-i dedică în întregime, dând-o ca exemplu pentru întreaga lume ca simbol al libertăţii.

Sfâşietoare pentru poet este imaginea pe care el o înalţă într-un alt sonet, a Italiei, personificată ca o „grandonna" care:

sta con le membre suc lacere e sparte e co crin mozzi, *în serviţii meschina*

Sonetul acesta este încărcat cu simboluri şi aluzii greu de pătruns dar din el se ridică cu claritate această imagine a Patriei abătute sub povara dominaţiei străine.

Astfel de teme vrea să introducă Tommaso Campanella în literatura secolului, astfel de subiecte oferă el celorlalţi scriitori ai vremii, pentru a fi într-adevăr demni de misiunea nobilă de poeţi luptători pentru Italia şi pentru libertate. Astfel de accente sunt cu totul rare în literatura secolului şi marele merit al lui Campanella este acela de a le fi oferit şi ilustrat pe deplin.

Puternice accente revoluţionare, de îndemn la revoltă pentru cucerirea libertăţii „*don divin*" (dar dumnezeiesc) răsună în sonetul *A'Svizzeri e Grisoni*. Poetul blamează pe liberii elveţieni ca pe nişte mercenari care servesc tiranilor să menţină în robie alte popoare. El îi îndeamnă făţiş să se revolte împotriva tiranului, pentru a-şi recâştiga libertatea lor şi a altora.

O dată mai mult, dragostea de libertate, ura împotriva tiraniei şi opresiunii sunt coarde vibrând puternic ale poeziei lui Campanella, care oferă astfel un alt înalt exemplu scriitorilor contemporani.

Din ciclul poeziilor din închisoare apar şi alte trăsături ale puternicei personalităţi a lui Tommaso Campanella. O lume întreagă se agită într-un crescendo dramatic în aceste versuri ale închisorilor. Sunt

prezenţi, portretizaţi viguros, prietenii, complotiştii răscoalei calabreze, judecătorii procesului, o lume vie în care Campanella este centrul. Niciodată marele filosof nu se arată învins. El luptă prin toate mijloacele pentru libertate, către care aspiră cu o forţă de nedescris. El este pe deplin conştient de ceea ce înseamnă această luptă. De foarte multe ori el se compară – deşi indirect – cu Prometeu, închisoarea sa numind-o Caucaz, muntele pe care a fost înlănţuit primul erou al umanităţii, răpitorul focului, descoperitorul tainelor Zeilor. Aidoma lui Prometeu, poetul italian a purtat o torţă veşnic înflăcărată, în secolul său adânc scufundat în tenebre.

Madrigalul IV este desigur una din cele mai realizate poezii ale secolului şi ale lui Campanella. Este descrisă aici în toată corupţia şi ignoranţa ei societatea contemporană:

„*Stavamo tutti al buio*" (stam toţi în întuneric). În somnul greu al ignoranţei dormeau cei mai mulţi. Şi adulatori plătiţi (aluzia la poeţii angajaţi în conformism este directă) erau tocmiţi ca să „*îndulcească infamul* somnlnvectiva continuă mai departe, cu aspre accente care amintesc cert de Dante Alighieri:

Altri vegheatti rapivan gli onori, *la robba*, îl *sangue*, *o vi făcean maritt d'ogni sesso e scherzian le genţi grame*, *41*

În această lume opacă, în care adulatorii, ipocriţii, falşii filosofi, puşi în slujba ignoranţei, se agită ca larve în umbră şi. Întuneric, Campanella exclamă cu permanenta sa conştienţă de misiunea pe care o are pe lume: „*Io accesi un lume*" (am aprins o lumină).

Aceasta este tendinţa artei noi, acesta este mesajul poeziei sale neconformiste în secolul oprimat, acestea sunt accentele puternice, luminoase, ale unei noi poezii căreia Campanella îi este far.

Acesta este Campanella, erou al rând irii, luptător învingător al celor mai cumplite torturi care după doisprezece ani în care a stat în închisoare avea să-şi facă bilanţul într-una din cele mai lirice şi mai realizate poezii ale sale, străbătută de un mare patos uman:

Set e set anni, *che n pena dispenso* 1 *afflizion d'ogni senso le membra sette volte tormeniate*, *le bestemmie ele favoie de-sciocbî* îl *sol negato agii occbi*, *i nervi struţti*, *l'osse scontinovate*. *le polpe lacerate*, *i guai dove mi corca îi ferri*, îl *sangue sparso*, *e-l timor crttdo e-l cibo poco e sporea46*

Dar credea puternic în destinul său, în steaua sa călăuzitoare: înţelepciunea, cunoaşterea, credea în forţa minţii sale, în marea putere

a voinţei sale de a învinge ignoranţa şi asuprirea. De aceea într-un final al celor trei canţone din închisoare el scrie că este sigur că viziunile sale se vor îndeplini şi că va răsuna cândva puternic strigătul: Trăiască Campanella!

Iar mai departe tot în ciclul acestor „canzone" din închisoare, arătând că poeziile sale sunt născute sub pământ şi în tăcere, el îndeamnă, cu tărie pe oamenii care le vor citi să le dea ascultare pentru că ele sunt rodul experienţei şi al legilor naturale. O dată mai mult el arată astfel, în lirica sa, care trebuie să fie scopul poeziei: a arăta adevărul, a descrie realitatea, a fi exemplu.

De multe ori Campanella a folosit apologul ori simbolurile luate din lumea animală pentru a-i stigmatiza pe lupi (tirani), pe vulpi (ipocriţi), pe sfioşi etc. El exalta în versuri armonioase (*Sonetul III*) vârsta fericită de aur a omenirii, pe care n-o vede numai în trecut. Dimpotrivă, el este sigur că ea se va înfăptui în viitor. Luminos, al tuturor, este viitorul acesta, imaginat de Campanella care, încă de acum, îşi dă seama că toate relele depind de posesiunea particulară. În paradis se va schimba lumea, atunci când pe pământ va domni egalitatea şi ignoranţa se va transforma în ştiinţă vie. Această viziune a viitorului, anticipând societatea viitoare, anticipând ideile trăirii în comun, exprimate atât de clar în *Cetatea Soarelui*, răsună ca un imn de victorie, de încredere în lupta omului pentru aceste mari înfăptuiri:

Se, *mfatti*, *di „mi-o" e „tuo" na il mondo privo nell'util*, *nel giocondo e nell'onesto cangiarsi în paradiso* îl *veggo e scrivo*, *e-l cieco amor în acchinto e modesta*.

J'astuzia ed ignoranza în saper vivo e n fratellanza 1 imperia *funesta".*

Întotdeauna Campanella, moştenitorul celor mai progresiste tradiţii ale Renaşterii şi umanismului, şi-a exprimat marea sa încredere în om şi în posibilităţile sale. Într-un adevărat imn de slavă final înălţat omului *Della possanza delvuom* (*Despre puterea omului*) el arată cum, născut fără puterea fizică a animalelor pe care natura o hărăzeşte acestora, omul poate fi socotit fiul vitreg al lui Dumnezeu şi nu fiu drept cum sunt ceilalţi. (De notat acest caracter neortodox al fratelui dominican, al cărui naturalism ţâşneşte de atâtea ori prin rara plasă a catolicismului său declarat.)

Dar, omul slab din punct de vedere fizic, prin mintea sa, ajunge dumnezeul lumii pământene, poruncind naturii pe pământ şi pe mare,

ştiind să măsoare cerurile nesfârşite. (Prezentă la geneza acestor versuri a fost, desigur în mintea poetului, avântata sa *Apologie a lui Galileu*, îndreptată spre susţinerea îndrăzneţelor idei ale lui Galileu, împotriva prelaţilor obscurantişti.)

Acestea sunt unele din aspectele caracteristice ale poeziei lui Tommaso Campanella care a încercat cu o mare vigoare poetică de multe ori mai mult aspră decât artistică, să dăruiască Italiei şi lumii o voce nouă, menită să trezească pe contemporani din lanţurile în care zăceau; din tenebrele care se întindeau asupra Italiei prin reacţiunea feudalo-catolică adusă de contrareformă şi de dominarea străinilor. Aceasta este poezia nouă a lui Campanella, de un puternic lirism, dramă profundă a unei vieţi agitate, mereu active, mereu în mişcare, chiar atunci când era aruncat în şanţurile pestilenţiale ale închisorii napolitane.

„*Stăteam toţi în întuneric*. *Eu am aprins lumina*". Prin marea cultură bazată pe experienţă mai mult decât pe doctrina scolastică, savantul înverşunat, scriitorul viguros, cu o bogată vână poetică, a făcut să răsune accentele unei poezii noi. În acelaşi timp, Campanella a teoretizat în numele acestei poezii noi şi a încercat chiar să dea o formă nouă versurilor sale. Dar el nu a jertfit gustului decadent al secolului său în căutarea formelor celor mai gol sonore, ci a încercat reînnoirea, într-o formă plastică. El a încercat să reînvie în metrica versului italian, metrica poeziei latine.

El a scris, pentru aceasta, trei magnifice elegii în metru latin dintre care *Al senno latino*, poate fi considerată o artă poetică a poeziei „barbare" pe care peste secole o va relua Giosue Carducci în *Odele* sale.

Concorri adunque al nostro idioma nuovo

Musa latina, *vieni meco a canzone novella Te al novo onor chiama qttinci la squilla mia Al novo secol lingua nova instrumenta rinasca48*

Poezia lui Campanella n-a fost cunoscută decât în secolul al XIX-lea în Risorgimento care, ca epocă revoluţionară, a putut să vibreze la accentele sonore, aspre, ale unui poet revoluţionar şi utopist, vizionar al însoritelor cetăţi ale comunismului şi ale libertăţii. Critica burgheză a ignorat aproape total lirica lui Campanella. Nu există niciun studiu asupra poeziei sale iar rarele articole apărute în reviste pun accentul mai mult pe cunoscutele sale versuri metafizice. Aceste rare interpretări s-au ferit să scoată în lumină lumea profundă a gândirii lui Campanella, avânturile sale împotriva tiraniei, împotriva

falsităţii şi a ipocriziei. Ele s-au ferit să-i arate pe Campanella ca pe cântăreţul forţei omului şi al spiritului său, ca pe eroul abătut de Inchiziţie şi de asupritori, dar niciodată înfrânt.

Profunzimea şi sinceritatea sunt calităţile principale ale poeziei care se înalţă la o stare de fervoare impetuoasă, menită să spargă toate tiparele artificiale ale poeziei vremii. Răsună în poezia sa accentele de durere ale întemniţatului torturat, dar conştient de înalta sa valoare şi de misiunea sa. Răsună în poezia sa vocea nouă, sinceră, puternică ca a clopotelor ale căror litere sunt în numele său, iar faimoasa sa deviză „*Non tacebo*" (Nu voi tăcea), se impune ca simbol al întregii sale vieţi.

Campanella a făcut într-adevăr să răsune vastele glasuri sonore ale unor mari clopote de alarmă în sufletele şi minţile oamenilor secolului său. El este un erou care niciodată nu a fost învins ci s-a ridicat totdeauna dârz, viguros, purtând lumii înflăcăratul, noul său mesaj de comunism, de luptă revoluţionară şi de artă.

În a doua jumătate a secolului XVI pacea de la Château Cambrésis (1559) a sancţionat în mod definitiv aservirea Italiei spaniolilor.

Războiul care se purtase pe teritoriul Peninsulei Italice timp de aproape 75 de ani adusese după el grave consecinţe, printre care se înscriau, în primul rând, decăderea economică, întărirea reacţiunii feudale şi pierderea independenţei naţionale.

În multe regiuni ale ţării, îndeosebi în Toscana şi în regatul celor două Sicilii, ca urmare cruntă a războiului şi a lipsurilor, populaţia se înjumătăţise ca număr.

Ţărănimea în primul rând care îndurase direct toate grozăviile războiului, trăia într-o mizerie de nedescris, situaţie care îndeosebi în sud era agravată de existenţa înrobirii feudale, iar în regiunile de nord ale Peninsulei de greaua povară a fiscalităţii excesive şi a îngrădirilor politice date de aservirea dominaţiei străine.

Se observă o continuă decădere a industriei şi comerţului, care odinioară formaseră gloria oraşelor-stat italiene ridicându-le deasupra tuturor oraşelor lumii medievale. Modificarea marilor artere comerciale, cucerirea de către turci au făcut ca să stagneze viaţa comercială şi industrială care odinioară pulsa cu atâta tărie în oraşele din centrul şi nordul Italiei. Dintre oraşele ţării numai Genova şi Veneţia îşi menţin încă pentru multă vreme vechea lor importanţă în arena comerţului internaţional. Veneţia – Serenissima va purta încă pe

mări chiar şi de-a lungul secolului XVII, până în pragul secolului XVIII (pacea de la Carlovitz, 1699) gloria numelui italic, dând lovituri puternice, uneori nimicitoare, invadatorilor turci.

Această stare de fapte ne explică de ce în vremea aceasta Veneţia, centru al libertăţii politice italice, putea să fie şi centrul liberei gândiri. Aceasta explică de ce din Veneţia erau adresate restului Italiei – aservită – somnolentă sub semnul absolutismului papal, al contrareformei sau sub jugul greu, strivitor, al dominaţiei străine, cuvinte înflăcărate de dragostea pentru libertate ca ale istoricului veneţian Paolo Paruta care scria exaltând libertatea: „*tolta la libertă*, *ogni altro bene e per nulla*, *anzi la stessa virtu şi rimane oziosa e di poco pregio*" 49. Idealul fericirii pentru istoricul veneţian era acela de a se naşte, de a trăi şi de a muri într-un oraş liber.

Aşa s-a născut într-un astfel de oraş, a trăit şi a murit, un alt exaltator al libertăţilor veneţiene, luptător împotriva despotismului papal şi spaniol. Acesta este Paolo Sarpi, marele cetăţean, susţinător ai drepturilor statului laic împotriva papalităţii în agitata problemă Stat-Biserică, care a frământat Italia de la începuturile sale şi până în zilele noastre.

Paolo Sarpi s-a născut la 14 august 1552 în Veneţia, dintr-o familie de mici negustori.

Format la şcoala fraţilor Servi di Maria, el dă curând dovadă de mari însuşiri intelectuale, susţinând la 17 ani în public la Mantova, nu altfel decât Pico della Mirandola, 300 de teze privind teologia şi filosofia. Aici la Mantova, numit de către episcopul cetăţii ca lector de teologie, Sarpi cunoaşte pe Camillo Olivo, fost secretar al cardinalului Ercole Gonzaga, delegat la Consiliul din Trento şi victimă a inchiziţiei, de la care capătă foarte multe informaţii pe care le va utiliza peste ani în operele sale.

Urcând rapid treptele Ordinului din care făcea parte, Paolo Sarpi are prilejul de a călători la Roma şi de a cunoaşte de aproape aspectele multiforme ale papalităţii. În acelaşi timp el duce o intensă activitate în domeniul ştiinţelor exacte. îl atrag îndeosebi matematicile, fizica, astronomia şi anatomia. Credem că nu este străină de asemenea preocupări înflorirea în aceste vremuri a faimoasei şcoli matematice de la Padova.

În 1605 fusese ales papă Paolo, cardinalul roman Camillo Borghese, hotărât pe deplin să afirme prin orice mijloace „drepturile"

pontificale în faţa celor laici. Spre sfârşitul anului sunt arestaţi în Veneţia doi preoţi, Scipione Săraceni şi Marcantonio Brandolino, vinovaţi de delicte de drept comun.

Papa cere ca aceşti clerici să fie transferaţi tribunalelor ecleziastice, dar Consiliul Veneţian al celor zece se opune. În această dezbatere de principii Senatul veneţian se adresează lui Paolo Sarpi care sparge dintr-odată tăcerea studiilor în care se scufundase până acum şi ascende pe primul plan al acestei vii dispute, care, în realitate, era o altă răbufnire a eternei controverse dintre Stat şi Biserică. Părerea lui Sarpi întăreşte Republica Veneţiană pe drumul rezistenţei, arătând care sunt drepturile statului care poate să judece chiar şi pe ecleziaştii vinovaţi de violarea legilor sale şi că Biserica nu trebuie să formeze un stat în stat. El se ridică cu violenţă de pe acum împotriva amestecului Curiei Papale în afacerile interne ale statelor laice, în domeniul puterii temporale.

Consultantul Republicii Veneţiene a putut să fie avertizat că papa are „*mina lungă*" şi într-adevăr avertismentul ar fi trebuit să fie luat în seamă pentru că, în seara de 5 octombrie a anului 1607, Paolo Sarpi este atacat de cinci asasini plătiţi şi primeşte mai multe lovituri de pumnal. Emoţia este puternică în toată cetatea. Dogele însuşi, întovărăşit de Consiliul celor zece, îl vizitează pe călugărul rănit în chilia sa de la Mănăstirea dei Serviţi şi ei dau şi-o proclamaţie, care arată cât de preţuit era Sarpi. (2000 de ducaţi ar fi fost recompensa dată oricărui cetăţean care ar fi rănit sau omorât pe alţi sicari care ar mai fi îndrăznit să-i atace în viitor pe Fra Paolo Sarpi. Suma s-ar fi dublat dacă atentatorii ar fi fost predaţi vii.) Trebuie să amintim aici şi de minunatul răspuns pe care l-a dat călugărul veneţian medicului care declarase că n-a văzut niciodată o mai ciudată rană (pumnalul intrând pe sub urechea dreaptă ieşise sub nas, rămânând înfipt în os): „*Eppure essa e tatta stylo Romanae Curiae*" 50.

Într-o asemenea atmosferă de încordare extremă papa aruncă excomunicarea asupra Veneţiei. Lucrul acesta nu era prea nou pentru veneţieni care, de-a lungul istoriei lor milenare, avuseseră ocazia, iubitori de libertate şi nu de dogme prestabilite, să fie de mai multe ori loviţi de „*Interdetto*", De la Vincenzo al III-lea din secolul XIII şi până la Paolo V, Veneţia fusese de multe ori considerată rebelă catolicismului şi suferise rigori ecleziastice. Explicaţia acestor controverse putea să fie căutată şi în dorinţa poporului de a-şi apropia anumite teritorii ale

Statului Papal, teritorii care se aflau sub directa influenţă veneţiană, şi în faptul că mişcările reformiste anticatolice făcuseră din teritoriul liberului stat veneţian, un fel de bază de plecare pentru operaţiunile lor propagandistice în restul Peninsulei.

Veneţia declară excomunicarea ca neavenită şi marea majoritate a clerului şi-a continuat activitatea. Numai iezuiţii au încercat o cale de mijloc, admiţând să spună rugăciuni şi să administreze Sfintele Taine credincioşilor dar nu să le celebreze liturghia. Pe ei îi va biciui cu violenţă, cu ironie ascuţită, Sarpi, pentru această „*bellissima invenzione offrirsi de dire* îi *offici divini ed excludere da quel numero la Messa*" 51...

A început astfel o puternică polemică, una dintre cele mai grave pe care Curia Papală le-a înfruntat vreodată. Întreaga ură a papalităţii se revarsă împotriva lui Paolo Sarpi care este excomunicat – şi aşa cum am văzut se încerca şi asasinarea lui.

Papa va trebui să retragă până la urmă excomunicarea aruncată asupra Veneţiei, arătându-i-se că această încordare în lumea catolică nu putea folosi decât mişcărilor reformiste din sânul Bisericii. Dar Paolo Sarpi, simbolul luptei împotriva papalităţii, va rămâne până în ultima sa zi purtătorul de cuvânt al orientării antiecleziastice, în ceea ce priveşte amestecul clerului în domeniul treburilor de stat. El va rămâne până în ultima zi a vieţii sale apărătorul drepturilor Statului împotriva pretenţiilor şi Curiei Romane.

Şi atunci când la 15 ianuarie 1623 va muri, ultimele sale cuvinte vor fi „*Este perpetua*" („*Sii per Sempre*") gândire ultimă pentru Veneţia liberă, pentru patria sa şi pentru ideea de libertate pe care Sarpi le-a slujit cu atâta înaltă dragoste. Iar Senatul veneţian anunţa pe toţi ambasadorii săi din străinătate despre moartea lui Sarpi în astfel de termeni care elogiau marile merite civile ale călugărului patriot: „*soggetto a noi carissimo per le Sue degne qualită, e per aver în tutt t i tempi ed occasioni con pari fede, virtu e devozione mostrato grande amore verso* îl *servizio delle cose nostre. Onde ne abbiamo sentito quel dispiacere chemerita la perdita di suddito a noi carissimo adornato di quelle virtu eccellenti che degnamente lo hanno insignim în tutte le azioni umane*" 52".

*

Mulţi istorici literari au făcut această apropiere: în 1623 când murea Paolo Sarpi se năştea Pascal şi au căutat să arate că călugărul veneţian poate să fie considerat un precursor al scriitorului francez, în

ceea ce priveşte lupta împotriva spiritului clerical predominant, în toate domeniile suprastructurii în secolul XVII, împotriva pedantismului care căuta să pună frâne şi să statueze reguli fixe vieţii invadatoare şi elanului generat de ea.

Din acest punct de vedere a fost scrisă principala operă a lui Paolo Sarpi, care-l arată ca pe unul din cei mai importanţi istoriografi pe care i-a avut vestita Italie. În 1619 a fost publicată la Londra *l'istoria del Concilio Tridentino* di Pietro Soave Polano (anagramă perfectă din Paolo Sarpi Veneto). Cartea a fost imediat tradusă în latineşte, în englezeşte, în franceză şi în germană, deşteptând cel mai mare interes. Aceasta este *Istoria* faimosului Consiliu din Trento, Iliada secolului nostru – cum scrie Sarpi – Iliada fără de morţi şi răniţi, fără zgomote de bătălii, o dramă numai a gândirii, a politicii, a luptei pentru stăpânirea sufletelor. Paolo Sarpi afirma că el şi-a scris *Istoria „Non posseduto da passione"* 53, şi încerca să găsească totdeauna echilibrul, seninătatea care ar conveni istoricului „*imparţial*". În realitate *Istoria* lui Sarpi este una din cele mai combative opere care s-au scris vreodată în istoria literaturii lumii în domeniul agitatei probleme Stat-Biserică de pe poziţiile înaintate ale apărătorului drepturilor statului laic. Este puternic prezent în paginile *Istoriei* lui Paolo Sarpi, îndemnând la revoltă, la luptă pentru libertate, împotriva papalităţii, spiritul veşnic neliniştit al lui Dante Alighieri din *Monarchia*, al lui Machiavelli din II *Principe*, care printre primii în lume au negat papilor dreptul de a se amesteca în domeniul treburilor puterii temporale, care au chemat pe clerici să se supună legilor Statului, nu altfel decât simpli cetăţeni. Ca şi Dante Alighieri sau Niccolò Machiavelli, intră în această tiradă călugărul veneţian Paolo Sarpi pentru a contribui alături de ei la eliberarea de sub tutela Romei, la laicizarea statelor, la emanciparea ţării care se sufoca sub apăsarea Curiei Papale.

Înarmat cu o astfel de concepţie, Paolo Sarpi a putut pătrunde în profunzime şi revela subliniat care au fost adevăratele scopuri ale Consiliului tridentin. El a arătat în faţa întregii lumi că Consiliul stătea sub semnul iezuiţilor care căutau să interzică orice libertate chiar formală, care ar atinge absoluta autoritate, şi nu numai de dogmă, a Bisericii. El a arătat că în realitate Consiliul din Trento, care reafirma în mod absolut autoritatea papei faţă de orice factor laic, întorcea Biserica, întorcea Italia spre Evul Mediu, cu sute de ani în urmă. De aceea *Istoria* sa poate să fie considerată ca un uriaş rechizitoriu

îndreptat împotriva veleităţilor Curiei Romane de a domina puterea laică, de a înăbuşi oriunde libertatea. El a arătat în primul rând falimentul Consiliului din Trento în ceea ce priveşte împăcarea diviziunii Bisericii Catolice. După el Consiliul: „*ha cosi stabilito lo Scisma ed ostinate le parţi che ha fatto le discordie inconciliabili*…" şi mai departe „… *ha causato la maggiore difformazione che sta mai stata da che vive* îl *nome* cristian054

În această *Istorie* a sa Paolo Sarpi se manifestă ca un înflăcărat apărător al libertăţii. El nu uită niciodată că este şi un om al ştiinţei, care a cercetat în adâncime multe taine ale naturii, care este totdeauna alături de toţi oamenii demni de numele lor, însetat de cunoaştere. Admirabile, pline de accente de protest violent sunt paginile sale îndreptate împotriva barbarului, atât de anticulturalul obicei obscurantist de a interzice lectura anumitor cărţi: „*Sopra tutto cosa considerabi*lei, *che sotto colore di tale e religione sono vietăţi con la medesima severită, e dannati gli autori dei libri, defquali l'autorită del principe e magistraţi temporali e di fesa dalie usurpazioni ecclesiastiche, dove l'autorită de-concilii e de-vescovi e difesa dalie usurpazioni della corte romană, dove le ipocrisie o tirannidi con quali, sotto tentat-o, sono manifestate. În somma non fu mai trovato* îl *piu belvarcano per adopterar la religione a far gli uomini insensati*". 55

Trebuie să remarcăm apoi puternicele accente ironice care pătrund nenumărate pagini ale *Istoriei*. S-a făcut

— Şi nu fără justificare – o apropiere de ceea ce va fi în viitor ironia religioasă a marelui iluminist francez Voltaire. Astfel, pentru a arăta totala dependenţă a Consiliului de Roma, lipsa de mobilitate şi de orientare originală, creatoare în discuţii, a Părinţilor care participau la Consiliu, Sarpi cu o surâzătoare candoare referă asupra unei fraze care circula în gura tuturor: „*Che* îl *Sinodo di Trento era guidato dallo Spirito Santo înviatogli de Roma di volta în volta nella valigia*!" 56.

Îndeosebi lipsa de mobilitate spirituală, închistarea în atitudini vechi, metafizice, tot ce este stagnant şi fix a fost un obiect de puternic atac pentru Paolo Sarpi, în care din acest punct de vedere găsim importante elemente de metodă dialectică: „*Ogni inovazione muore da* se *quando non* îi *vengo dat-o spirito con la contraddizione*" 5 r.

Trebuie să remarcăm şi perfecta concordanţă între fond şi formă. Această armonie a fost deja subliniată de Francesco de Sanctis în *Istoria Literaturii* şi ea este pe deplin manifestă oricărui cititor atent.

Marea sinceritate a conţinutului este redată printr-o limbă vie, dinamică, care se poate revendica de la limba vorbită, fără a fi încărcată de atribute ornante, preţioase, atât de la modă în Seicento, chiar şi în domeniul *Istoriei*, care, după Machiavelli, devenise grandilocventă, retorică, gol sonoră. Construcţia stilistică, frazele echilibrate, viguroase, nervoase de multe ori, se revendică de la aceeaşi energie şi pasiune cu care a fost gândită, dar mai ales simţită această *Iliadă* a fratelui Paolo Sarpi.

În alte scrieri ale sale, ca *Pensieri naturali metaforici e matematici*, Paolo Sarpi, distingând senzaţia de reflecţie, tratând despre limbă, despre credinţă şi adevăr, despre posibilităţi, putea anticipa din mai multe puncte de vedere experimentalismul lui John Locke. Este clar că Paolo Sarpi şi în aceste lucrări ale sale acordă un rol important raţiunii, care după el are dreptul a se pronunţa deschis şi fără limită, în orice problemă, fie de ştiinţă, de filosofie, de teologie sau de credinţă. Iată cât de clar expune el metoda filosofiei sale şi importanţa pe care o acordă raţiunii şi experimentalismului:

„*Vi sono quattro modi di filosofare*, îl *primo colla sola ragione*, *îl secondo col senso solo*, îl *terzo con la ragionc prima e poi* îl *senso*, *îl quarto dai senso incominciando e ultimando colla ragione*" ... „... *îl quattro e l'ottimo che in questa mizera vita possiamo avere*" r>8.

Paolo Sarpi poate să fie considerat şi ca unul dintre cei mai originali epistolografi ai secolului. Aceleaşi idei pe care le-am subliniat până acum în opera lui Sarpi sunt fundamentale şi în scrisorile lui adresate unora dintre cele mai importante personaje ale vremii, îndeosebi se ridică Sarpi cu o rară violenţă împotriva iezuiţilor pe care îi ţintuieşte într-adevăr la stâlpul infamiei: „*non basta loro di averci tolta la libertă e delle opere e del parlare*, *se non signoreggiano altresei tirannicamento sui noştri pensieri e sentimenti*" 59.

Paolo Sarpi este mereu acelaşi luptător, de partea statului laic. Revelatoare pentru această atitudine a sa, consecventă până la moarte, este scrisoarea lui din 26 noiembrie 1621 prin care Paolo Sarpi îl informează pe dogele Antonio Friuli despre conversaţia îndelungă pe care o avusese cu principele de Condé. (Vedem astfel o dată mai mult marea importanţă pe care o căpătase personalitatea călugărului veneţian care de altfel nu se va sfii să refuze mai târziu să-i vadă pe principele francez.) În această conversaţie cu un om politic de talia prinţului Condé, Sarpi îşi expune încă o dată fundamentata sa teorie în

problema Stat-Biserică. El pleacă plastic de la două paralele, Statul şi Biserica: „*Non şi possono încontrare e urtare se non quei che camminano per la medesima via*; *mă quei che vanno per diverse strade non possono ne urtarsi ne incomodarsi*. II *Regno di Cristo non e di questo mondo mă în cielo, e perd la religione cammina per via celeste, e il Governo di Stato per via mondana, e perd non pud mai incomodare l'altro*; *mă hen vi e un certo appetito di dominare, mascherato di religione che cammina per vie mondane, e quale non conviene avere alcun rigoardo, come a cosa non divina mă fraudolenta*" ...60. Desigur că nimic nu poate fi mai clar şi mai consecvent ca viaţa şi atitudinea lui Paolo Sarpi. Totdeauna el a fost un luptător activ cu toate marile primejdii de care era conştient, după cum se vede din scrisoarea către Gillot în care arată mai departe că nu se va căi niciodată de a fi luptat pentru libertate, pentru suzeranitatea statului laic, cu toată primejdia pe care o formidabila putere o acumulase asupra capului său, acuzându-l de mari nelegiuiri.

Dar această „formidabilă" putere nu a putut niciodată să facă să tacă marele glas al adevărului care a răsunat prin Paolo Sarpi, în lupta pe care spiritele progresiste au dat-o totdeauna, cu intransigenţă, cu tirania, cu stagnarea, cu autoritatea prestabilită, pentru viaţa deplină, pentru libertate şi adevăr.

Francesco

Acordându-i mai puţin de patru rânduri în a sa *Istorie a literaturii italiene*, în capitolul despre Marino, desigur că Francesco de Sanctis nu a contribuit la îmbunătăţirea „sorţii" literare a lui Francesco Redi şi nu i-a justificat nici locul în dezvoltarea literaturii ţării sale. Un asemenea tratament din partea celui mai autorizat istoric literar dintr-o perioadă premarxistă ridică şi problema dacă într-adevăr merita să ne ocupăm de un scriitor care va rămâne în istoria literaturilor totuşi printr-un unic poem, faimosul cântec bahic, înălţat vinurilor ţării sale şi intitulat de la zeul vinului, *Bacco în Toscana*.

Francesco Redi aparţine în primul rând acelei falange glorioase de oameni de ştiinţă, care, în secolul al XVII-lea italian, au contribuit la întărirea şi dezvoltarea metodei experimentale, care au studiat de aproape, prin experienţe proprii, viaţa şi natura, au descoperit şi demonstrat legi biologice. Aşa cum rezultă din lucrările sale, Redi a fost unul dintre cei mai aplicaţi naturalişti ai secolului, un anatomist şi fiziolog dintre cei mai înaintaţi, mai moderni. El a fost un elegant şi abil

mânuitor al unei proze limpezi, în care şi-au găsit veşmânt adaptat cele mai înalte teme filosofice ori ştiinţifice ale vremii sale. El a fost un popularizator al ştiinţei, am putea spune, ale cărui opere au izbutit să-şi dovedească utilitatea, contribuind la risipirea tenebrelor care apăsau secolul şi oamenii.

Putem considera că, în scrierile sale, Redi a dat dovadă de un accentuat bun-simţ, în sensul că nu s-a hazardat în ipoteze fantastice, ţinând seama totdeauna de realitate, de mijloacele cele mai sigure pe care le avea pentru a investiga, trăgând concluzii totdeauna numai pe baza experimentării.

Calităţile acestea, cu deosebit sens critic în actul experimentării şi al observării rezultatelor, claritatea expunerii au făcut din Redi unul din cei mai înaintaţi biologi ai vremii sale, biologi cu care, printre primele ţări din lume, Italia se poate mândri.

Dar Francesco Redi a încercat şi poezie şi ditirambul său *Bacco în Toscana*, un impetuos poem de 980 de versuri, îl face de astă dată celebru în Seicento prin marea mişcare care agită întregul poem, prin căldura de care este pătruns, prin firescul expresiilor, prin îndrăzneala mai cu seamă a ritmurilor (să nu uităm că ne aflăm în Seicento, secol al căutării cu deosebire a formei în arta literară). Chiar şi celelalte lucrări literare „minore" ale lui Redi poate că nu merită uitarea. Aşa, de exemplu, cele 116 sonete, care sunt sub semnul iubirii şi în care desigur că Redi „petrarchizează" după modelul marelui precursor, atât de imitat în Cinquecento şi în care, caracteristică puternic pozitivă, putem sublinia nu numai eleganţa dar mai ales simplitatea expresiei în contrast direct cu formele atât de bizare şi de contorsionate ale seicentiştilor marinişti şi preţioşi.

Francesco Redi s-a născut în Arezzo la 18 februarie 1626 dintr-o familie de aristocraţi, tatăl său fiind *archiatro* al ducelui Ferdinand al II-lea.

După ce şi-a făcut primele studii în Florenţa, la un institut aflat sub oblăduirea iezuiţilor, şi-a continuat studiile superioare la Pisa unde în 1647 capătă licenţa în medicină şi în filosofie. De aci pleacă la Roma ca oaspe al familiei Colonna rămânând acolo mai mult de 4 ani, cunoscând o serie de literaţi şi de oameni de ştiinţă, dar mai ales amplificându-şi studiile prin cercetarea laborioasă şi atentă a bibliotecilor romane.

În 1654 se întoarce la Florenţa, unde ajunge foarte curând

cunoscut ca un medic deosebit de priceput.

Se dedică cu pasiune studiului ştiinţelor naturii luând parte la lucrările Academiei *dei Lincei* şi fiind, mai ales, unul din promotorii faimoasei Academii *del Cimenta*, fondată în 1657, protagonista adevăratelor metode de cercetare ştiinţifică, bazată pe experienţă şi pe observaţie.

Şi aşa cum arată în studiul său, *Esperienza intorno alia generazione degli însetti*, Redi a aplicat în orice cercetare a sa această metodă modernă, fiind unul din cei mai vajnici apărători ai ei: „*Ho ţosto sempre ogni possibile sollicitudine în far şi che gli occiri miei corporali în particulare şi soddisfacciano bene prima per mezzo di accurate e continue esperienze e poi somministrino all'estimazione della mente materia di filosofare*" 61. El şi-a fundamentat şi stabilit şi doctrina sa medicală pe baza experienţei şi a observaţiei. Acest om benign şi pacific nu putea suferi frauda şi şarlataneria oriunde o descoperea şi atunci îşi ieşea din obişnuita sa moderaţie imprecând cu aspre cuvinte împotriva acelor medici şarlatani, atât de numeroşi pe vremea aceea. „*Non ho prerogative da compărire nel congresso de primi uomini del nostro secolo*. *Una sola prerogativa riconosco în me*, *mă el la e una prerogativa di desiderio e non di fatto*. *Desidererei di potere sciogliere gli uomini da que lacci e da quella cecită*, *nella quale sono stati ed imbavagliaţi dalia ciarlataneria*, *dalia furfanteria* de *medici ignoranţi e dei filosofi che tormentano i poveri cristiani*" 62… Deci se impunea pentru Redi ca o sarcină aceea de a îndrepta medicina pe o cale a unei practici simple, tentativa de a reîmpăca natura cu o artă (medicina), care se credea atotvăzătoare şi atotputernică, şi în acelaşi timp trebuia ca pe trunchiul vechii ştiinţe şi experienţe tradiţionale să se altoiască datele noi ale observaţiilor şi experienţelor actualităţii.

Şi acest discipol al lui Galilei, care a fost incontestabil Redi, a făcut faţă acestor nobile misiuni, creând o şcoală medicală am putea spune. Această faimă I-a făcut să fie numit de marele duce al Toscanei, Ferdinando, „*archiatro*", titlu confirmat apoi şi de Cessiono III. Foarte ocupat de această sarcină de medic, alergând la toţi bolnavii oraşului, a găsit totuşi timpul necesar ca să studieze latina, franceza, spaniola şi arabă, să colaboreze la cea de a treia ediţie a *Dicţionarului Academiei della Crusca*, să se ocupe cu mult succes şi de cercetări în domeniul chimiei. A descoperit mai multe manuscrise importante printre care: *Viaţa* lui Benvenuto Cellini. Numit în 1666 „*lettore publico di*, *lingua*

toscana" a avut mai mulţi studenţi faimoşi, printre care pe Salvini, Menzi ori Da Filicaia. În 1685 a făcut parte din Academia di camera fii Mario Cristini şi sub numele de Anicio Trâustio a fost printre primii membri ai Academiei. A murit în 1697.

Studiile asidue ale lui Francesco Redi au avut ca rezultat multe opere ştiinţifice, dintre care pot fi amintite şi, după impresia mea, încă citite: *Observazione intorno alle vipere* (1664), *Esperienze intorno alia generazione degli însetti* (1668), *Lettera seconda sulle vipere* (1670), *Observazioni intorno agii animali vivenţi* (1684), *I consulţi Medici* etc. în special acest *Consulţi Medici*, cu toate că Redi nu le-a scris probabil de loc cu intenţii literare, se pot totuşi număra printre cele mai reuşite scrieri în proză ale secolului al XVII-lea şi reprezintă şi un important document al restaurării medicinei hipocratice. Cu deosebită arguţie şi spirit ironic se ridică Redi împotriva exceselor de medicamentaţie, fondator al acestei şcoli de restaurare hipocratică de acţiune a forţelor naturii: *„lo sono un uomo – che ho molto del semplice e del materiale, ed observo che la natura gode della semplicita delle cose; e trovo per esperienza, che questa stessa semplicita nella medicina e molto piu, profitevole di que-i tanti miscugli, guazzabugli, întingoli e che noi altri medici tuttogiorno ordiniamo. Ma bisognerebbe che quando le abbiamo ordinato, jorssimo subito conndanati ad ingoiarle noi medesimi, e mi rendo conto che ne ordineremmo moltomeno, e saremmo neU ordinare molto piu caritatevoli e* discreţi63

Dar lucrarea cea mai caracteristică pentru metodele de lucru, pentru aportul ştiinţific de conţinut şi pentru forma literară, care s-ar putea apropia de *Psevdoktnegetikos* a lui Odobescu prin desele aluzii mitologice, prin citatele de versuri din opera scriitorilor clasici eleni sau latini, prin desăvârşirea stilistică şi a limbii, care i-au asigurat un loc de cinste şi de prim plan lui Redi în istoria dezvoltării limbii italiene, este *Observazioni intorno alle vipere*, în care demonstrează cu claritate absolută că nu furia viperelor făcea ca muşcătura lor să fie mortală, ci veninul, care produs de glandele reptilei, pătrunzând în rana făcută de muşcătură, otrăvea sângele celui muşcat. Se poate citi cu pasiune, am putea să spunem, despre sutele de experienţe pe care le-a făcut Redi pentru a demonstra desăvârşit ignoranţa absolută, fantazia încălzită a unor pseudosavante principii, care încercaseră să demonstreze că temperamentul viperei este factor hotărâtor în uciderea celui muşcat, făcând şi o diferenţiere temperamentală între

viperele franceze şi cele italiene. Cu argumentaţie înalt ştiinţifică, descriind cu o rară minuţiozitate experienţele sale, dar mânuind cu o deosebită fineţe arma ironiei, Redi nimiceşte total argumentarea falacioasă a francezilor savanţi, prinşi în panoplia ridicolului de săgeţile atât de ascuţite şi de bine ţintite ale unui mare prozator.

Redi a făcut cercetări şi a ajuns la rezultate extrem de importante în domeniul anatomiei comparate.

Putem să spunem că în Francesco Redi, valoros medic reformator, savant biolog, se însumează tot ceea ce putea avea în vremea aceea mai valoros ştiinţa.

Din operele de literatură propriu-zise, amintim, în afară de *Bacco în Toscana*, un alt ditiramb *Arianna Informa*, neterminat, în care, de data aceasta, poetul celebrator al vinului vrea să intoneze lauda apei „*umile*, *prezioza e casta*!" Este mult mai puţin realizat artisticeşte decât *Bacco*.

Dintre celelalte poezii, ode, sonete, madrigale, de conţinut variat, mai ales erotic, nu putem reţine aproape niciuna, ele nestrălucind printr-o tratare nouă a temei amorului, printr-o inspiraţie avântată, printr-o armonică construcţie poetică. Totuşi mai trebuie să subliniem încă o dată simplitatea formei, seninătatea – am putea-o numi – fluiditatea, într-un cuvânt necontaminarea de formele atât de artificioase ale secentismului. Fără a avea marea energie spirituală a poeziei unui Tommaso Campanella, totuşi trebuie să declarăm că Redi poate să fie considerat ca aparţinând acelui redus număr de scriitori italieni care în Seicento au ştiut să se păstreze pe liniile clare ale unui bun-simţ, care nu s-a molipsit de gustul prost al manierismului.

Redi a ştiut să găsească unele modele în tradiţia literară italiană, ajungând chiar până la *dulcele stil nou*, când cântă o iubire pură către o femeie care se transformă într-un înger, care-l transportă pe poet:

a contemplar Veterno

Che sol trovasi în Dio, *bene* infinită. *4

Experimentatorul, modernul e aici în contrast cu ideile sale despre biologie şi experienţă.

Sunt interesante şi scrisorile pe care Redi le-a schimbat cu diverşi medici sau scriitori ai vremii, ori cu diverşi reprezentanţi ai aristocraţiei. Este interesant de subliniat discreţia şi modestia de care sunt pătrunse aceste scrisori. Nu găsim însă în aceste epistole, tot atâtea documente care ar putea să ne prezinte mai bine pe omul Redi,

viaţa şi pasiunile lui. Este prezentă de multe ori un fel de afectare a simplităţii şi modestiei. Tematica generală a acestor scrisori e alcătuită tot din experienţele sale de om de ştiinţă. De foarte multe ori avem impresia că acest „curtean", care a fost într-un anumit sens Redi, se refugia în domeniul ştiinţei pentru a uita moravurile curţilor, umilirea poate. A studia şi a experimenta, acest unic scop al vieţii lui Redi apare ca preocupare constantă şi a scrisorilor. Este revelatoriu faptul – pentru anumită atitudine pe care o putem numi de conformism politic a scriitorului – că nu găsim de loc în scrisori oglindirea condiţiilor de viaţă ale ţării şi poporului, ale luptei poporului pentru câştigarea unor drepturi mai mari. Redi nu descrie pe oamenii vremii sale, nu-i descrie aşa cum ar fi putut s-o facă, el marele analist al biologiei şi vieţii animale.

El nu subliniază critic aspecte ale vieţii de curte, nu încearcă niciun fior de indignare în faţa unor spectacole de corupţie, nu se gândeşte la vechile libertăţi florentine, nu intuieşte un viitor mai bun. Toate acestea se explică prin poziţia sa la curtea marelui duce toscan.

Putem sublinia în aceste *Scrisori* aceleaşi calităţi ale stilului, specifice lui Redi, simplitatea, claritatea, proprietatea şi fluiditatea.

Dar opera prin care Francesco Redi se aminteşte subliniat în istoria literaturii este ditirambul *Bacco în Toscana*. (Deşi după impresia noastră s-a supraevaluat valoarea artistică a acestui joc poetic, pe care toţi criticii îl exaltă, dar pe care probabil foarte puţini! citesc.)

Ditirambul era un gen de poezie nouă pe care îl iniţiaseră grecii pentru a-i intona laude lui Bachus, zeul vinului şi al beţiei. Au încercat să ilustreze într-un fel, acest gen al ditirambului, Lorenzo de' Medici, Poliziano sau Chiabrera, care încercând să transporte în literatura italiană toate formele poeziei greceşti, s-au ocupat şi de ditiramb. Redi a preluat ditirambul aşa cum a fost originar, imn închinat lui Bachus. Redi a lucrat la el mai mult de 12 ani, vorbind despre el în scrisori prietenilor săi, supunând criticilor acestora, treptat, fragmentele pe care le scria. Acest faimos ditiramb este în realitate o exaltare anacreontică a vinurilor toscane, care sunt trecute în revistă cu o rară erudiţie de către minuţiosul Redi, în comparaţie cu vinurile din alte regiuni. Pentru a ne da seama de felul orientării poetice a lui Redi, de minuţiozitatea erudiţiei sale, arătăm că în cele 980 de versuri ale ditirambului publicat în 1685, vinurile citate sunt în număr de 561.

Această piesă poetică a rămas încă demnă de a fi cunoscută prin arta, într-adevăr desăvârşită, cu care poetul, descriind creşterea beţiei zeului, redă prin ritmul extrem de variat, printr-o rară armonie imitativă, toate efectele vinului asupra omului. Francesco Redi a căutat, şi trebuie să declarăm că a reuşit, într-un mod perfect, să reprezinte limbajul ciudat al oamenilor aflaţi în stare de beţie.

Din punctul de vedere al efectelor pe care le atinge armonia imitativă, trebuie să arătăm că puţini sunt poeţii literaturii italiene care să stăpânească atât de

16 – Studii Italiene. – c. 133.

bine versul, pentru a descrie acea varietate şi gradaţie de stări sufleteşti, date de beţie.

Acest ditiramb ar mai putea fi numit şi al prieteniei, în el poetul invocându-şi toţi prietenii, pe care ar vrea să-i aibă alături şi poetul să le ofere paharul cu vin care se potriveşte mai bine cu temperamentul respectivului.

Un asemenea joc poetic, pe care l-am putea interpreta şi ca pe o evadare din realitatea aspră a condiţiilor în care se desfăşura viaţa oamenilor de atunci, a găsit nenumăraţi imitatori; producţii scrise atât în italiana literară cât şi în dialect (ilustrate prin Giovanni Meii de exemplu).

Putem să arătăm în concluzie că nu putem să nu regretăm că nu altele au fost temele poeziei lui Redi. Că el nu a înţeles marele exemplu al poeziei lui Campanella, care a căutat să insufle secolului *vile* şi *ţiacco* o mare energie spirituală, oferind temele poeziei care exaltă lupta, libertatea care dărâmă ordinea feudală, exaltând egalitatea şi construind cetatea fericită a viitorului. Conchidem gândind că, după impresia noastră, proza lui Redi este superioară poeziei sale şi că el într-adevăr merită un loc în istoria limbii şi literaturii italiene.

Odată cu secolul XVII se confirmă o anumită decadenţă politică, socială, economică şi morală a Italiei. Iniţiativa, activitatea, în orice domeniu, stagnează, se trăieşte mai ales din trecut – din ceea ce s-a acumulat în trecut şi care se epuizează treptat. Există parcă un sens de fatalism istoric, ineluctabil. Individul, în vitregile condiţii politice, este redus la lupta pentru un minimum vital, de luptă desperată pentru existenţă, lipsit de un puternic spirit de solidaritate colectivă, lipsit de o activă unire cu întreg poporul, bază necesară oricărei iniţiative, oricărei evoluţii. Separaţia între clase devine mereu mai adâncă şi mai ascuţită. În indivizi se creează o separaţie de activităţi şi de atitudini foarte variate. În felul acesta manifestările suprastructurii, cultura, literatura, arta, orice activitate intelectuală au un puternic caracter de izolare, de separaţie, nu mai sunt generate de realităţile cotidiane, nu mai sunt o oglindire a lor şi deci nu mai pot fi un ferment de împingere înainte. S-a creat o clasă nouă care acceptă viaţa şi nu mai activează pentru transformarea ei.

(Aceasta este desigur burghezia care în Italia cunoaşte involuţia, care a depăşit faza revoluţionară, de ascensiune, fără a fi creat statul naţional şi care acum se dovedeşte conformistă şi „adaptabilă" dominaţiei şi jugului străin.)

Izolarea scriitorilor în această perioadă, care este cuprinsă între Giordano Bruno şi Alfieri, este într-adevăr o caracteristică dominantă. Să ne gândim la evenimentele tragice ale vieţii lui Campanella, Sarpi, Vico, Gionnone, pentru a înţelege cum şi ecourile operei lor nu au avut decât un răsunet destul de slab în mediul în mijlocul căruia trăiau. Această perioadă a putut fi numită epoca capodoperelor ratate şi este limpede că cele mai înalte talente şi mai înaintate au fost împiedicate, constrânse ori deformate în manifestările lor.

Contrareforma a fost una din cele mai puternice lovituri ale reacţiunii. Opera ei a fost distrugătoare din temelie sub aparenţa constructivităţii. Ea a putut genera un imperialism ideologic dominant absolut.

Gândirea nu a fost numai izbită în mod brutal dar şi silită să se manifeste insidios, ipocrit. Inchiziţia a ciuntit o filosofie şi o cultură în plină înflorire. Tasso, Galileo, Campanella, Bruno, Sarpi au fost victimele ei şi ale izolării lor, sau ale faptului că în tăria lor morală, în aspiraţiile lor ideale s-au găsit singuri.

Dacă activitatea, atitudinea unui creator, scriitor, artist sau

gânditor sunt condiţionate de mediul social în care trăieşte, este necesar totdeauna să analizăm dacă scriitorul prin opera lui depăşeşte mediul social respectiv, dacă înaintează dincolo de ultimele cuceriri ale sale, dacă tinde să se revolte şi să înfrângă ceea ce a devenit rutină şi inerţie. Dacă da, atunci totdeauna opera sa depăşeşte societatea în mijlocul căreia s-a născut, cum în definitiv orice act depăşeşte starea de care a fost generat.

Dar când o astfel de bază de plecare, cum este aceea a societăţii, se demonstrează a fi nesigură, oscilantă între acţiune şi reacţiune, între progres şi decadenţă, şi opera scriitorului păstrează aceleaşi caracteristici.

Dacă în alte ţări reacţiunea nu putea înăbuşi gândirea şi literatura, ci dimpotrivă provoca o mai mare combativitate şi înflorire a lor, pentru că aceste manifestări erau susţinute de puternice forţe ale burgheziei sau ale poporului, în Italia, în schimb, revolta şi reacţiunea împotriva imperialismului ideologic nu găseau un sprijin puternic în popor sau într-o clasă, cum era burghezia, în ascensiune, în restul Europei.

În Italia, în care raţiunea, gândirea erau oprimate, se dezvolta prin contrast zborul imaginaţiei, al fanteziei, care pe plan literar s-a manifestat prin cântarea trecutului, prin jocul strălucitor şi artificial al milioanelor de metafore ale lui Marino. În contrast cu prezentul, care nu este eroic, se cântă în nenumărate tentative epice trecutul, excultându-l: „*Nessun secolo sond cosi spesso la tromba epica quanto questo secolo cosi poco eroico*" 65. Restaurarea lumii catolice este accentul „oficial" al secolului.

Este foarte puternică preocuparea de reînnoire a formei, care este o altă caracteristică a literaturii Seicentului. Scriitorii secolului, care nu sunt ecouri profunde ci numai sonore ale vieţii şi timpului lor, îşi fac iluzii că ei creează, că ei reînnoiesc literatura, modificând forma – sau mai bine zis formele – ca şi când forma ar exista în sine, în afara conţinutului şi nu i-ar fi doar oglindirea. Aceasta a fost o eroare estetică fundamentală care a strivit literatura secentescă, care a devenit artificială prin marile excese formale de căutare a efectelor metaforice, sonore ori de culoare, au dus la abuzul de limbaj înflorit, creator al retorismului (de care se va resimţi o foarte îndelungată perioadă literatura italiană), au creat ceea ce este antiteza şi barocul stilului numit de atunci infamant, *Secentism*.

Ca o necesitate se impune acum, şi este într-adevăr dominantă, tendinţa tuturor poeţilor secolului (excepţie Tommaso Campanella) de a ieşi din ceea ce este „obişnuit", de a sparge *banalul*, de a căuta şi descoperi *noi lumi poetice*.

O astfel de aspiraţie a fost şi aceea a savonezului Gabriello Chiabrera, viguros nonagenar. Născut în anul 1552 şi mort în 1638, el a trăit foarte liniştit, ca un alt exemplu viu de conformism între binefacerile şi bunăvoinţa familiei Savoia, a Medicilor, Gonzaga şi îndeosebi a marelui său prieten papa Urbano VIII.

Într-o scrisoare a sa către Pier Giuseppe Giustianini, după ce se arată distrus de vestea durerilor de stomac care îl încercau pe ilustrul Senior, se defineşte în felul următor: „*Nu a mai fost vreun alt om mai hărăzit poeziei ca mine*" iar în *Autobiografia* sa (vorbind despre sine la persoana a treia singular) declară „*că I-a urmat pe concetăţeanul său Cristofor Columb, că vrea să descopere o nouă lume sau să se înece*". Vom căuta să arătăm dacă într-adevăr el a fost un Cristofor Columb al poeziei, descoperitorul lumilor noi ale literaturii aşa cum I-au considerat, trebuie să spunem, unii din contemporanii săi.

Datele principale ale vieţii lui Chiabrera sunt înscrise într-o formă vie, dinamică, în *Autobiografia* sa care, alături de un florilegiu de *Scrisori*, considerăm că este partea cea mai valabilă artisticeşte a operei sale.

El şi-a făcut studiile la Roma, într-o şcoală a iezuiţilor – ceea ce va explica tot conformismul său în legătură cu mişcarea Contrareformei, al cărei cântăreţ convins a fost în multe din versificările sale. A avut marele noroc de a-l întâlni pe Sperone Speroni şi de a-i fi alături mai mulţi ani. A cunoscut poezia Antichităţii şi după propria-i afirmaţie i s-a părut că poezia a fost mai cu seamă înţeleasă şi tratată de către greci, pe ai cărei reprezentanţi de seamă: Anacreonte, Saffo dar mai ales Pindar a început să-i imite.

Căutând deci *noul*, Chiabrera şi-a întors privirile spre trecut (dar nu în sensul umaniştilor Renaşterii, care căutau acolo sprijin de idei pentru noua cultură umanistă care trebuia să înfrângă lumea teologală şi ascetismul ei), ci sub semnul unei imitaţii formale, reci şi artificiale. Acest ins care a declarat cu atâta emfază retorică „*vreau să descopăr lumi noi sau să mă înec*", nu a descoperit nici noile ţărmuri poetice, nici nu s-a înecat, ci a rămas, după o foarte spirituală remarcă a lui Settembrini „a *galla come Anfione per alcune canzonette leggiarde nelle*

quali e una sottile vena amorosa" 66.

Pentru cine ar mai ceti, într-adevăr cu o răbdare de benedictin, cele trei volume de *Lirice* ale lui Chiabrera, ar apărea foarte limpede tematica predominantă a poemelor sale. Ar putea vedea că aproape niciun eveniment important al anilor mulţi, pe care i-a trăit până la 86 savonezul versificator, nu a scăpat dorinţei sale de a-l reprezenta literar. Iată volumul său de *Canzoni eroiche*, care încearcă după părerea noastră să fie *cronica* epică şi conformistă a secolului său. Nenumărate sunt cântările dedicate principilor, ori marilor generali, în care sunt exaltate faptele de arme, uneori ridicole prin efectele lor.

Se înşiră în lungul şir al personalităţilor, al „eroilor" lui Chiabrera, Emmanuelle Filiberto di Savoia, generalul Bartolomeo Liviano, Francesco Gonzaga „marchese de Mantova, Fabrizio Colonna, Baglione, Carla Emmanuelle di Savoia, Giovanni de' Medici, Ferdinando I Granduca di Toscana, Cosimo II Granduca di Toscana. Se cântă mari fapte de arme, nenumărate incursiuni pe mare pe care Chiabrera le alege drept înalte teme ale trâmbiţei epice „pândarizând" în modul cel mai artificial. Anumite canţone eroice sunt dedicate jocului cu mingea, ca un alt argument al „varietăţii" tematice a noului Pindar, care intonează laude îndemânării şi forţei tinerilor atleţi. Dar conformismul şi adaptabilitatea poeticii lui Gabriello Chiabrera culmină în canţonele eroice dedicate protectorului său cel mai înalt, papa Urbano VIII.

Putem să spunem în concluzie la această incursiune în epica eroică a lui Chiabrera că el jertfeşte într-adevăr acelui trist curent numit secentism, prin îndepărtarea sa de ceea ce este sinceritate în artă, oglindirea realităţii în trăsăturile ei cele mai reprezentative, în descrierea epocii şi a oamenilor contemporani. Nu am putut surprinde o mare vibraţie, puternică, a unei sincere iubiri de patrie. Italia nu este prezentă în opera eroică a savonezului, cu toată imensa ei suferinţă din vremea aceea. Poezia epică a lui Chiabrera nu exaltă virtuţile poporului italian. Fugind de Petrarca, pe care îl imitaseră atâţi versificatori înaintea sa, Chiabrera a uitat însă înflăcăratul mesagiu al canţonelor *Italia mia* şi *Spirito Gentil*. Violenta furtună patetică, accentele grandioase ale patriotismului dantesc nu au trezit niciun ecou în sufletul prealimitatului versificator al Savoiei. De altfel îşi va îngădui – în cadrul unor pagini care demonstrează just după părerea noastră cum utilizarea şi căutarea rimei forţează de multe ori expresia şi sensul – să-i critice pe Dante Alighieri faţă de care este mai departe

decât pământul de cer…

Jertfind conformismului său de om al Contrareformei, atacă de multe ori pe aşa-zişii „eretici", pe reformatorii Bisericii catolice, pe Luther sau Calvin.

Dar şi în aceste cazuri este dominantă impresia că ura şi accentele lui violente sunt simulate.

Este clar că *Le Canzonette amorose* ale lui Chiabrera mai pot fi încă cetite pentru o anumită graţie care le însufleţeşte jocul lor verbal, sprinten şi sonor. Nu putem găsi însă nici în acest mare ciclu, care i-a impresionat atât pe contemporani, profunde sentimente afective. Şi în poeziile de dragoste predominante sunt aceleaşi trăsături de superficialitate şi artificial. Lirismul lui Chiabrera este verbal, o lungă serie de epitete şi metafore de cele mai multe ori gol retorice, emfatice şi diminutivale. Sunt prezente aceleaşi eterne motive anacreontice şi pindarice, care au fost imitate cu mult succes de către poeţii Pleiadei franceze. Sunt prezente, mitologic şi grecizant, toate personajele feminine numite Fiii, Amarili, Chloe, tot atâţia germeni şi sâmburi din care va rodi mai târziu arborele bucolic al Arcadiei. Există permanent prezent un sens general de neaderare la subiect, de indiferentism şi convenţional, reprezentat mai ales prin divagările sale mitologice, prin toate recile sale generalităţi retorice. Nu este târât de violenţa torentului liric niciodată, îi lipseşte elanul şi entuziasmul. Figurile sale feminine, îndeosebi „sfintele" pe care le cântă ca un poet contrareformist, sunt tot atâtea reprezentări reci şi insipide.

Acest poet care a vrut să cânte dragostea şi nu a reuşit, în anii târzii ai bătrâneţii se întoarce – horaţian – spre căutarea unor alte plăceri ale vieţii şi celebrează vinul generos. Bachus este acum temă dominantă a versurilor lui Chiabrera în *Sollazi în metro classico* şi în *Vendemmie di Parnasso*. Dragostea se îneacă în vin, e mai bine să plantezi viţa de vie decât măslinul sau stejarul, „*per rallegrarsi non ha bisogno di cercar Vaurora o l'arcobaleno în cielo*; *puo vederii în una tazza colina di vino*" 67 etc., etc., sunt tot atâtea importante teme de tratat în metru clasic şi Chiabrera, care nu este un ecou profund ci numai sonor al secolului, nu este o ureche atentă şi un ochi clar, le tratează cu o mare pasiune de a crea o cât mai fidelă transpunere a metrului clasic în prozodia italiană.

Tot pe linia horaţiană, ca nişte epistole, sunt *Sermoni* ale lui Gabriello Chiabrera, în care îl simţim pe poet mai aproape de realităţile

contemporane, ironizând patimile umane, avariţia, luxul excesiv al femeilor, vanitatea nobililor etc.

Niciodată nu se va ridica Chiabrera la un ton mai avântat; la el totul este calm, placid, călduţ. Totuşi pentru această preocupare a sa de a atinge într-un fel realitatea contemporană în rănile ei, merită încă să fie amintit, citat şi subliniat, al zecelea *Sermone* intitulat Al *Sig*. *Jacopo Gaddi* şi care se ridică împotriva efeminizării tinerilor italieni. Vedem aici într-un fel scânteia care va aprinde vâlvătaia ironiei din II *Giorno* al lui Giuseppe Parini. După ce a portretizat precis, în trăsături fine, pe un asemenea *giovin signore*, trândav, însetat numai de lux şi plăceri, Chiabrera exclamă, vibrând într-adevăr (pentru prima oară poate) de un lung fior patriotic:

O *gloriosa*

E non men fortunata Italia mia.

Di quell Italia che domava il mondo Quando fremean le legion romane Che tanto trionţar un petto? *Ed un convitn Non adegua* îl *gioir d'una vittoria*?

Fuggon gli anni rettamente; *e tutti*.

Tutti torniamo alia gr an madre antica – Gaddi, *non diro piu; giusto disdegno Forse mi tirerebbe a pnrre în carta Altro che ciance*. 68

Dar nu a mai făcut-o niciodată! Şi aceste accente într-adevăr veritabile rămân, din nefericire, izolate în opera lui Gabriello Chiabrera.

Această incursiune rapidă în poezia lui Chiabrera ne arată cât de indiferent putea să-i fie conţinutul ei. El a avut o singură şi mare patimă, aceea a *formei*.

Trebuie să semnalăm sensul muzical, aproape înnăscut am putea spune, al lui Chiabrera pentru armonie. Aceasta I-a ajutat mult în tentativele sale, de cele mai multe ori reuşite, de a adapta la limba şi poezia italiană cele mai tipice forme metrice ale Antichităţii. Şi putem să spunem că în poeziile sale, în jocul ritmurilor şi rimelor sale, Chiabrera a fost într-adevăr şi

25 a fecund şi original. Şi el a izbutit, cu ajutorul poeţilor Pleiadei, să adapteze poezia italiană metrului antic.

Încă din timpul Renaşterii, care a adus reînnoirea studiilor clasice, s-au făcut numeroase încercări de a apropia culturii italiene metrica lirică greacă şi latină. Dar aceste încercări au fost nesusţinute de o preocupare constantă şi repede au fost uitate.

Tentativa lui Chiabrera a fost mai bogată şi mult mai fericită, iar schemele lui de transpunere a metricii Antichităţii în metrica modernă italiană au rămas în tradiţia literară italiană şi au fost reluate, şi cu mai mult succes, de poeţi mai înzestraţi decât el (cum au fost Tommaso Campanella ori mai târziu Giosue Carducci). Ceea ce a reuşit mai bine Chiabrera a fost în special imitaţia lui Anacreonte. Şi astăzi mai putem citi *Belle rose proporine* sau *La Violetta* care păstrează întreaga graţie a originalului grec care de data asta este transparent şi în poezie, adică în conţinut, nu numai în formă.

Putem conchide arătând că lipsa poeziei o găsim în preocuparea lui Chiabrera de a imita, de cele mai multe ori într-o manieră rece, mecanică, abstractă. O găsim în lipsa de puternică viaţă a poetului, a neputinţei de a-şi depăşi societatea contemporană, de a fi un luptător pentru libertatea ţării oprimate, refugiat lângă dragoste poetice şi vin, pentru uitarea conformistă a mării de întuneric în care se zbătea Italia şi cultura ei. În *Autobiografia* sa Chiabrera, după ce a declarat că vrea să fie Columb descoperitorul noilor tărâmuri poetice, spune mai departe: „*diceva* (adică el, poetul Chiabrera, n.n.), *la poesia esser la dolcezza degli uomini*, *mă che i poeţi crano la noia*" 69. Credem că el a dat o definiţie foarte justă în felul acesta artei. sale personale.

Totuşi Chiabrera merită să fie cercetat, din punct de vedere al istoriei literare, îndeosebi pentru faptul de a fi dăruit Italiei literare accentele noi ale metricii elene, în care el a căutat noutatea. Iar dacă inscripţia epitaf pe care i-a săpat-o pe lespedea mormântului protectorul său Urbano VIII, nu este total valabilă în partea ei primă: „*novos orbes poeticos învenit*" 70, ea poate fi socotită corespunzătoare realităţii în cea de a doua parte: „*thebanos modos fidibus hetruscis adaptare primus docuit*" 71.

La o oră târzie de noapte a sfârşitului de an, 31 decembrie 1855, se năştea pe pământul Romagnei, în Italia însorită, acela care a avea să fie marele poet italian Giovanni Pascoli. El era al patrulea fiu dintr-un număr de zece, pe care tatăl său Ruggero Pascoli avea să-i aibă de la Caterina Alloccatelli Vincenzi.

Giovanni a petrecut o copilărie fericită în câmpia Romagnei pe care avea s-o celebreze mai târziu în volumul său cel mai cunoscut *Myricae*. Primea aici primele noţiuni de la natură sau de la mama pe care o iubea atât de mult şi căreia îi datoreşte, după propria mărturisire, aptitudinea poetică.

A studiat împreună cu doi fraţi ai săi la un colegiu iezuit din Urbino, întorcându-se doar în vacanţe în localitatea San Mauro în care se născuse, trăind atunci puternic în mijlocul naturii şi al familiei numeroase dar foarte armonioase în unitatea ei. Dar curând (la 10 august 1867) această armonie avea să fie sfărâmată prin asasinarea tatălui, care a rămas totdeauna înfăşurată în mister. Asasinul nu a fost niciodată descoperit. Ani mulţi Giovanni Pascoli a căutat să răzbune amintirea *„celui ce nu se va mai* întoarcecare formează obiectul de înaltă poezie din la *cavalla storna*, dar toate cercetările au fost zadarnice, singura vendetă a poetului fiind inspiraţia unei monstruoase figuri de asasin şi a unei sângeroase şi drepte răzbunări, care au cristalizat în ciclul intitulat *Poemi di Ale*.

Seria morţilor familiei este începută şi rând pe rând cad frunzele arborelui care la un moment dat fusese atât de robust şi de viu. Până la urmă Giovanni avea să rămână cu acea soră, care niciodată nu se va despărţi de el, Mariu Pascoli, închinându-şi întreaga ei viaţă şi gândire poetului.

În colegiul din Urbino *„cel bătut de vânturi"* Giovanni Pascoli, elev strălucit şi lipsit de mijloace materiale, se deprindea cu disciplina muncii permanente, aşa cum va fi de altfel toată viaţa lui, activ.

Va fi curând student la Filologie, la Universitatea din Bologna, unde fusese primit ca bursier în urma unui examen dat în faţa unei comisii al cărei preşedinte fusese însuşi Giosuă Carducci.

Începând cu anii 1871 – 1872 Giovanni Pascoli începe să se gândească la socialism ca la un remediu împotriva nedreptăţilor sociale.

În 1872 tipărea o cançonă cu puternice nuanţe de socialism, cu prilejul nunţii între doi reprezentanţi ai unor familii princiare.

Alăturat unui promotor italian, Andrea Costa, al *Asociaţiei internaţionale a lucrătorilor* fondată de Karl Marx în 1864 la Londra, Giovanni Pascoli publică în revista acestuia intitulată II *Martello* (*Ciocanul*) *o* poezie impetuoasă, de demascare a bogatului exploatator şi de implicit îndemn la revoltă, *La morte del ricco*. Participarea lui este într-adevăr aceea a unui militant şi tânărul student pronunţă discursuri în care aprobă metodele revoluţionare de luptă.

Cu prilejul atentatului lui Passavante asupra lui Umberto I, manifestaţiile din Italia au culminat la Bologna. Pascoli închină o odă atentatorului, al cărei final clama ridicarea beretei de bucătar a

atentatorului, la rangul de steag simbolic al revoltei.

Reacţiunea şi prigoana guvernanţilor s-au manifestat prin arestări în masă. Asistând la o trecere a arestaţilor, va fi strigat Pascoli cuvinte de elogiu pentru „*răufăcătorii moderni*” cerute de solidaritatea lui de luptă.

Va fi şi el încarcerat, rămânând în închisorile Bolognei trei luni de zile.

Ieşit din închisoare duce aceeaşi viaţă de mari lipsuri materiale şi se pregăteşte febril pentru licenţa în latină şi greacă, pe care o trece cu succes în 1882.

Începe acum o lungă peregrinare a profesorului Giovanni Pascoli la Matera, Massa, Livorno, Messina, Pisa şi în alte locuri a căror amintire se oglindeşte în multe din versurile sale.

În 1895 este numit profesor de gramatică greacă şi latină la Universitatea din Bologna, iar în 1903 la Pisa.

În anii aceştia el izbuteşte cu ajutorul celor 14 medalii de aur, pe care le câştigase la un concurs de poezie latină, care avea loc anual la Amsterdam, să-şi cumpere o mică locuinţă la Castelvecchio, loc care a avut o mare importanţă, după propria-i mărturisire, în oglindirea şi elaborarea poeziei sale. Aci avea de acum înainte să lucreze necontenit la trei mese de lucru.

alternativ, dedicându-se studiilor danteşti, poeziei italieneşti sau celei latine.

În 1905, potrivit unei tradiţii de a se ilustra catedra de literatură italiană printr-o mare personalitate literară a fost chemat la „marea probă”, aceea de a fi succesorul lui Giosue Carducci în Bologna. Aici avea să rămână până la moartea sa din aprilie 1912.

Se ridică de la început întrebarea în legătură cu valorificarea operei lui Giovanni Pascoli, în legătură cu preţuirea ei. Ce a rămas de la poetul a cărei apariţie şi prezenţă în literatura italiană a cunoscut cele mai variate şi contradictorii estimaţiuni, de la Benedetto Croce la Francesco Flora, de la Giovanni Papini la Ettore Cozzani.

Este clar că nu vor rămâne, deşi el le-a acordat atâta importanţă, cele trei masive volume de exegeză dantescă în care încearcă să interpreteze întreaga *Divina Comedie*, pe baza simbolurilor Crucii şi Acvilei, a Papalităţii şi a Imperiului.

Cele două mari volume de poezie latină, pe care le-a scris de-a lungul anilor şi care sunt însumate sub titlul de *Carmina*, au aceleaşi

caracteristici cu ale poeziei sale italiene, nefiind de cele mai multe ori decât o traducere în latineşte a stărilor sufleteşti, a intenţiilor pe care de atâtea ori le exprimase în italieneşte poetul, Credem acum că nici atitudinea clasicizantă, care jertfea unei mode literare şi exprimată de Pascoli în *Poemi Conviviali*, nu va mai putea atrage atenţia lectorilor moderni decât tot ca un exerciţiu poetic în care nu trebuie căutată înalta poezie.

Ce rămâne atunci din poezia lui Pascoli şi ce-l îndreptăţeşte la acordarea titlului de mare poet? Noi credem că Pascoli a descoperit şi a adus din nou, în atenţia oamenilor de la sfârşitul secolului al XIX-lea, poezia naturii şi a cântat-o ca nimeni altul.

Credem că participarea lui Pascoli în tinereţea sa la socialism şi apropierea sa de păturile de jos ale populaţiei I-au dus şi spre contactul cu literatura populară, contact care înseamnă în realitate apropierea de natură şi de cei care trăiesc în mijlocul ei.

Începând cu anul 1870 se poate observa în Italia, alături de estetismul prerafaelit danunzian, misticizant, un curent realist (Stecchetti, Carducci), împins înainte cu forţă de ideile socialismului şi ale pozitivismului.

Există o puternică reacţie împotriva retorismului unor romantici poeţi întârziaţi care, ridicându-se pe ruinele romantismului dărâmat, naufragiau în evanescenţă şi în nostalgie.

Împotriva lor se ridică acel curent realist amintit care încearcă să spargă tradiţia aulică şi academică în poezia italiană, să elimine din artă idilismul şi să aducă în primul plan al gândirii natura şi lucrurile reale, existenţa, viaţa de lipsuri, lumea celor de jos, care până atunci nu pătrunsese niciodată sub reflectorul artei, rămânând totdeauna la periferia socială şi estetică. Pătrund astfel în artă şi literatură note noi, se modifică chiar maniera atât de tradiţională în Italia a scrisului clasicizant, se sparg şi se fragmentează perioadele ample şi sonore, se tinde către un limbaj mai simplu, mai realist. Pătrund din nou în literatură accentele anticlericale. De acest curent polemic, nou, realist, nu putea să rămână departe Pascoli şi el se demonstrează curând ca unul din cei mai mari poeţi ai temei naturii şi a vieţii celor simpli. Dar el s-a ridicat drept cântăreţ al naturii de la firul de iarbă şi până la Cosmos.

Privirea lui Pascoli asupra naturii este circulară. Putem să spunem că închide toate orizonturile şi manifestările. Tot complexul

naturii atât de variat manifestat este sesizat de Pascoli total. În actul georgic al contemplaţiei el poate cânta vieţile umile, temele mici ale naturii, iar în faţa cerurilor înstelate se poate ridica spre Cosmos, acelaşi poet al câmpiei terestre, înfiorându-se în faţa vastelor realităţi ale naturii.

La Pascoli există un optimism al naturii, dat (de faptul că ea se reînnoieşte mereu, că este o generală manifestare a vieţii. Pentru a înfrunta neliniştea de necunoscut, care frământa de multe ori sufletul lui Pascoli, el a cântat solidaritatea umană şi a invitat la contemplarea naturii umile în „*însorita sa Romagna*".

Poezia lui Pascoli se ridică dincolo de austeritatea lui Lucreţiu sau Leopardi, care acordau un sens de permanentă adversitate naturii. El a depăşit această linie închisă, ştergând ultimele ceţuri sentimentale, surprinzând natura în cele mai precise detalii, în puritatea realităţii ei muzicale şi coloristice.

El va cânta în primul rând ţara sa însorită, Romagna, ale cărei peisaje se revendică mai ales de la câmpie.

Câmpia va fi celebrată de Pascoli în toate manifestările ei, cu tot murmurul trăirii ei.

În volumul *Myricae*, un ciclu întreg *în Campagna* are drept temă manifestarea vieţii câmpului, animal sau vegetal.

El se poate adresa în mod panteistic câmpiei a cărei viaţă, cu o fineţe de percepere excepţională, o redă prin sonoritatea versului de la murmurul obişnuit al vegetaţiei sub bătaia vântului, la cântecul greierului în faptul serii (CFR. *La Stoppia*).

Câmpul este celebrat agricol şi prin bătălia pe care o dă omul. Pentru lucrarea câmpului trebuie făurite arme şi pentru aceasta în peisajul din Castelvecchio, în centrul căruia se înalţă dominator muntele Pania şi în care manifestarea vegetală este luxuriantă, coboară spre fierarul care va repara armele agricole, un tânăr ţăran, Nando. Ca un ciclop faurul comandă elementelor şi le supune pentru făurirea uneltelor atât de folositoare omului şi vieţii lui. Cu o mare putere artistică Pascoli îşi poate permite să ridice aceste „*lucruri mic t*". uneltele agricole, până la interferarea lor cu elemente cosmice. Aşa este lucrată secera pe care ţăranul a putut, să şi-o ia din cer, unde se poate din nou ridica, sub înfăţişarea lunii, seara, când lucrul s-a terminat în câmpul înflorit. Aşa este făurită şi coasa care lucrează numai în umbră, dimineaţa înainte de răsăritul soarelui, cosorul, spada

agricultorului, sapa sfărâmătoare de brazde, grapa care şi ea poate străluci pe cer sub forma unei constelaţii.

Peste câmpia aceasta – notă comună a peisajului pascolian – se ridică muntele pe care poetul îl descrie ca însufleţit de atribute ale bunătăţii, fiind izvor de viaţă pentru animale sau pentru om.

Furtuna de vară răsună peste câmpia pascoliana în versuri onomatopeice, care sugerează dezlănţuirea trăsnetelor şi ploaia torenţială (CFR. *Temporale*).

Într-adevăr rostogolirea tunetului este revelatoare pentru forţa sugerării artei pascoliene:

col fragor di arduo dirupo che frâna, îl *tuono rimbombo di schianto*, *rimbombă*, *rimbalză*, *rotold dipo e tacque*, *e pot rimareggid rinfranto e poi vani*.

Dar ploaia poate fi şi clară, sonoritatea ei amintind căderea unor picuri de aur în cupe de cristal. Iar curcubeul uneşte triumfal munţii care închid câmpia pascoliană (CFR. *Dopo Vacqnazzone*).

Meteorologia mai poate fi reprezentată în poezia lui Pascoli şi prin alte elemente, aşa cum este zăpada într-o lentă şi infinită cădere, ceaţa evanescentă în care se pierd toate contururile lucrurilor, în care se aud numai ecourile paşilor.

Sunt cântate în atâtea poezii apusurile soarelui, seara şi luna care peste un peisaj de noapte poate fi ca fruntea albă a unui sfinx. Sunt cântaţi norii fluizi, treptele unei scări ce urcă spre azur, curgerea lentă a fluviilor spre mare sub bătaia lunii.

Într-o conferinţă pe care o ţinuse în anul 1896 la Florenţa, Giovanni Pascoli se ridicase împotriva stării de tradiţionalitate a literaturii italiene, în legătură cu nedeterminarea lucrurilor din natură, care erau pomenite numai în general de literaţii de până atunci. *A vedea şi auzi* – iată misiunea poetului şi Pascoli dorea determinarea, specificarea, cu toată subtilitatea în redarea culorii şi a sunetelor.

O demonstrează aceasta poeziile sale, a căror temă este vegetaţia. El cântă pădurea cu toate adierile şi mirosurile ei, cântă grădina în care tot freamătul vegetaţiei este auzit şi redat cu un instinct muzical de artă aproape miraculoasă. El poate cânta plopii de argint, imobilitatea şi flacăra chiparosului, castanul care este însufleţit de bunătate şi se dăruieşte până la ardere omului şi nevoilor sale. El cântă măslinul care este plantat la picioarele urii, stejarul simbol al libertăţii. El cântă însă şi ramura de piersic înflorit ca şi gardul viu care

încinge ca un inel ogorul, boabele roşii de măceş.

Poet floral ca nimeni altul în poezia italiană, în versurile lui Pascoli înfloresc crinii sau crizantemele, floarea de acant sau narcisele.

În zori petalele florii de iasomie pot închide în ele o fericire nouă, poate picurată din stele şi seninătate. Este cântat şi iubit trandafirul sălbatic, iedera înflorită sau seninul unei violete, care poate înflori şi în sufletul pur al poetului şi în „*uitarea rece a cerului* Viţa de vie cu soarele din struguri sau varza verde-albastră a mâncărurilor sunt pentru ţăran plante utile trăirii.

O laudă parcă franciscană este înălţată grâului şi vinului, *prăzii* (azimei) care se coace în ţesturi în Italia ca şi la noi. Nimeni în poezia italiană nu a cântat pâinea ca Giovanni Pascoli.

În această poezie, *la Prada*, răsună de altfel, în final, puternice accente sociale. Pâinea va fi cândva privită simbolic, în pace, de întreaga umanitate. Ea va fi „*pâinea muncii*

Am vrea să amintim aici rapid cum şi viaţa animală a naturii se manifestă în poezia lui Pascoli cu aceeaşi precisă intuiţie, cu aceleaşi sigure trăsături. Niciodată abătut de la observaţia atentă, pentru el sensul poeziei rămâne mereu *a vedea*, *a auzi*.

Sunt cântate de poet cu accente ample, masive, cu toate ecourile vieţii agreste, *boii*, *taurul*, *juncul*, *măgarul*, *câinele*. Niciodată nu va putea fi uitată *La Cavalla storna*, animalul neliniştit, născut pe ţărmurile sărate, păstrând încă în urechi bătaia valurilor mării, înzestrat cu inteligenţă aproape umană, putând auzi şi păstra în memorie voci şi glasuri trecute, putând închide în pupile imaginea aceluia care-l asasinase pe tatăl poetului.

Ne ridicăm acuma spre lumea păsărilor, cărora le putuse predica, cu sute de ani în urmă, un alt mare poet al naturii: San Francesco d'Assisi.

Fâlfâirea zborului păsărilor din *Myricae* demonstrează cunoaşterea absolută a naturii. Critica urbanizată se putuse ridica împotriva acestor poezii ale lui Pascoli în care zboară aproape toate păsările Romagnei. Noi trebuie să considerăm însă ca extrem de valabilă artisticeşte această temă nouă a cântăreţului naturii, introdusă cu mult curaj în tradiţionala poezie italiană în care, cel mult, cântase privighetoarea.

Giovanni Pascoli a fost un mare observator. Ochiului său dilatat, atent, nu i-au putut scăpa în peregrinările de peste câmpie formele,

atitudinile, viaţa.

Omul care cunoaşte păsările, strigătul şoimilor, plânsul porumbiţelor, a interpretat ca nimeni altul viaţa şi lumea lor. Păsări multe, cele mai graţioase şi umile, au invadat poezia pascoliană.

Iată astfel prigoria care-şi cântă primăvara iubirea, sfredeluşul, acest rege al tufişurilor, piţigoiul care îndeamnă pe oameni la munca viilor. Aşa este cântat şi cucul şi scatiul. Aşa sunt cântate în legătură cu munca omului, căruia îi sunt veseli tovarăşi codobatura, ciocârlia, pitulicea, rândunelele care emigrează, vrăbiile care într-adevăr saltă în fiecare pagină din *Myricae*.

Deasupra tuturor zburătoarelor se înalţă cântul minunat al privighetoarei, pe care poetul I-a descris în repetate rânduri cu o mare eficacitate plastică.

Pascoli a cântat şi poezia cuiburilor, el care nu a avut niciodată un cuib din care să răsară patru pui mici de rândunică.

Poezia aceasta a păsărilor reflectă de multe ori cu mare pregnanţă însuşi sufletul pascolian. Totdeauna, în orice îndoială, în orice oscilaţie pascoliană, până la urmă există victoria unui instinct de viaţă, victoria asupra sensului şi terorii morţii. Deasupra tuturor păsărilor, deasupra sufletului lui Pascoli, se înalţă aproape totdeauna cântul.

Astfel s-a închis complet cercul câmpiei asupra căreia Pascoli a aţintit ochiul cel mai cuprinzător din literatura italiană. Şi într-adevăr noi am descoperit tot sensul poeziei sale, întreaga sa constanţă sentimentală şi vibraţie permanentă, exprimată total în *l'ora di Barga*:

Mai lasă-mă puţin să privesc soarele, *păianjenul*> *albina*, *tulpina*.

Lucruri care au mai multe secole, *sau un an*. *sau numai o or*ă şi *norii aceia care călătoresc*.

hăsati-mă aici nemişcat să rămân, *în mijlocul nesfârşitei mişcări de aripi fi de frunze*…

Este acesta desigur sentimentul unei mângâieri supreme, pe care-l găsea dincolo de mister şi de moarte în contemplarea senină a naturii, a câmpiei la care îi invită în general pe cetitori, spre verdele amplu „*pe care numai orizontul îl închide*". Desigur că îl întovărăşea Francesco Petrarca cu sensibilitatea lui extraordinară, în înclinarea lui spre pământ, îi era alături, ca o altă călăuză, Virgiliu şlefuitorul, acela care îl purtase încă din adolescenţă spre natură. Pascoli, ca nimeni altul, a dorit comunitatea intimă, definitivă, cu natura: „*Aş vrea să fiu*

îngropat în pământ, în grădina din Castelveccbio şi pe inima mea să fie pusă o sămânţă, o mică sămânţă, care apoi să se înalţe ca un arbore viu, printre toţi ceilalţi arbori".

Dar Giovanni Pascoli a cântat şi marile peisaje ale mării sau ale cerului înstelat. Marea în poeziile sale se oglindeşte în cer şi invers. Ea este o mare a tăcerii şi a infinitei grandori. Sentimentul trecerii se manifestă puternic în nenumărate versuri ale poeziei mării în care stelele şi undele trec. Deasupra acestor infinite lacuri senine, puntea aruncată de lună duce spre necunoscut şi spre visare pe poetul de la ţărm. Răsună în versurile mării concentrată toată palpitarea vie a unei chemări generale şi a trecerii şi transformării universale, amintind despre dialectică. Pe această mare trec de multe ori vasele încărcate cu speranţa oamenilor care-şi caută departe, în emigraţie, un rost mai bun pe lume.

Iar marea poate învăţa pe oameni despre glorie şi libertate ca într-un imn adresat navarcului George, comandantul flotilei elene în războiul greco-turc, război drept al eliberării. Dar marea de multe ori învaţă despre viaţă, moarte şi reînnoire – într-un ciclu – şi simbolul valurilor este cu totul aderent umanităţii.

Deci se poate demonstra în felul acesta facultatea poeticii pascoliene de a ilustra teme care depăşesc închiderea poetului în atributul *minor* pe care i I-a acordat estetica crociană.

În acelaşi timp natura imensă, cerurile, au oferit lui Pascoli putinţa poeziei sale cosmice, temă atât de nouă în orientarea poeziei italiene moderne. Ca şi Leopardi putea să filosofeze asupra raporturilor dintre Cosmos şi umanitate, trăgând concluzii paralele despre o stare spaţială, îngheţată, egală, externă, având o precisă intuiţie a cerurilor, orientate după determinări fixe, coperniciene, în care infinitul nu poate varia ordinea naturii.

Trebuie să subliniem existenţa a două atitudini ale lui Giovanni Pascoli în domeniul tematicii Cosmosului în poezia sa. El are marea îndrăzneală de a-şi interfera poezia ciclului familial cu Cosmosul, făcând, de exemplu, ca în fiecare an, la 10 august, asupra morţii tatălui său ceremoniată atunci, cerul să plângă afectiv cu stele, din puritate şi infinit, pentru a inunda acest *atom al răului*, care este pământul.

Omul în mijlocul Cosmosului, iată o atitudine primă a poeziei cosmice pascoliene, antiştiinţifice, fantastice. Este sentimentul iluziei antropomorfice, cu care Antichitatea a privit cerul populându-l cu

esenţe de atribute umane. În contrast, se opunea o a doua atitudine a poeziei sensului cosmic al lui Giovanni Pascoli. Pozitivistul acorda ştiinţei dreptul ei de a nu da viaţă stelelor, de a face imense cerurile şi materia infinită.

O trăsătură nouă, pe care Pascoli a ştiut s-o redea măiestru, a fost acea *spaimă cosmică*, fiorul neliniştii umane în faţa cerurilor infinite (CFR. II *Ciocco*).

În noapte, afară, sub strălucirea fixă a stelelor, într-un cer de noiembrie, poetul meditează asupra legilor universale. Planeta noastră – pământul – se roteşte cu o extraordinară şi uniformă iuţeală în spaţiul îngheţat, în jurul soarelui şi împreună cu el, în jurul unui punct de lângă steaua Vega, din universul galactic. Totul este spus de ştiinţă, precis, sever, rece, toate proporţiile infinitului spaţial fiind uriaşe, zdrobitoare.

Va veni cert timpul când viaţa va dispărea de pe pământ, reînviind în planetele care acum ne par moarte.

Dar poate că vor îngheţa toate constelaţiile şi mişcarea lor, viaţa lor, va înceta. În faţa acestui gând se ridică puternic strigătul de protest al omului, care poate accepta moartea lui, moartea lui singulară, dar în mijlocul fervorii vitale a pământului. El se înfiorează de moartea totală, de moartea stelelor. Dar gândul vieţii este triumfător până la urmă. Şi alături de intelectualul meditativ aţintise în stele ochiul lui rural, un bătrân ţăran *Zi Meo*, dând gândirii sale un scop utilitar, simplu: „*Stelele nu tremură*, *mâine plouă*", mulţumit în trăirea lui fără întrebări chinuitoare.

La căderea unui meteor, Pascoli poate avea perceperea extraordinară a cerului care circumscrie pământul, având senzaţia netă, care îi dă un mare fior de nelinişte, de a călători în cer, pierdut într-o stea.

„Groaza cosmică" atinge culmea într-o poezie ca *la vertigine*. Oamenii pendulează la suprafaţa pământului, atraşi de gravitate. Ei nu sunt fixaţi ca pădurile prin rădăcini adânci. Dacă s-ar pierde însă acest simţ al gravităţii, atunci, la o aplecare peste marginea abisului sideral, se naşte marea groază de a nu cădea în gol. Precipitată, printre constelaţii, ar fi căderea infinită pe o cale infinită, fără pauză, etern, în prăpastia întunecată a lumilor.

Pascoli a creat însă o poezie extraordinară: *Alia cometa di Halley*, în care pentru prima dată un om se opune unui astru celest.

Acela este marele poet al veacului de mijloc, Dante Alighieri, care izbit de cometă va deveni el însuşi un element al cosmosului, călătorind între constelaţii asemenea unui alt astru pe firmament, simbol şi al poeziei nemuritoare.

Giovanni Pascoli, mare poet al cosmosului, îşi dovedeşte astfel încă o dată proteismul şi valenţele atitudinii sale poetice. El ridică adevărurile reci la înălţimea poeziei şi le înfruntă de cele mai multe ori puternic, conştient.

Dar Giovanni Pascoli a cântat şi alte ipostaze ale naturii, ca moartea sau, mai ales, iubirea. Şi nici nu putea fi altfel. El care închisese în poezia lui manifestarea tumultuoasă a naturii, viaţa creaturilor, nu putea fi absent de la manifestarea superioară a trăirii care este iubirea.

Este minunată poema dedicată unei umile ţesătoare Erminia Tognacci, moartă romantic de tuberculoză la numai 20 de ani.

Şi dincolo de evanescenţa muzicală a unor sentimente foarte delicate, el a cântat şi dragostea firească, senzuală, aspirând cu tărie către îndeplinirea ei, care era apropierea totală de fiinţa iubită.

Dar mai ales câmpia imensă palpită sub semnul legilor naturii. Şi Pascoli a scris un mare poem de iubire care are drept protagonişti doi tineri ţărani, Rosa şi Rigo, a căror iubire se dezvoltă paralel cu un ciclu de viaţă şi reînnoire, al naturii, parcurs integral.

18 – Studii Italiene. – c. 133.

Poemul are patru mari părţi care corespund celor patru mari lucrări agricole şi este absolut paralel cu ceea ce se întâmplă în sufletele celor doi îndrăgostiţi: sămânţă, înmugurirea, înflorirea, secerişul. Niciodată n-au cristalizat mai artistic toate stările umilei vieţi de la ţară. Într-adevăr, toate aceste stări sunt reprezentate cu o putere de exteriorizare artistică nemaiîntâlnită, creând acea atmosferă atât de specifică şi de individual pascoliană.

Protagoniştii ţărani percep cu simţurile lor sănătoase, naturale, întreaga palpitare imensă a naturii.

Pascoli scrie versuri de valoare supremă în simplitatea lor, care este însăşi a naturii, versuri ale marii iubiri, doborând încă o dată critica adversă, crociană, susţinătoare a neexistenţei potenţialităţii sentimentului iubirii la el. Corespondenţa iubirii o găseşte tânărul Rigo în ceruri, în aprinderea stelelor iar de pe pământul în care, în tăcere, se îndeplineşte ritualul iubirii, se înalţă în azur cântecul de frumuseţe

nesfârşită al privighetorii, cântecul iubirii care se revarsă general peste lume.

Pascoli a fost şi ceea ce critica literară numea *poet italic*. El a încercat să oglindească în versurile sale şi unele din evenimentele importante ale ţării sale. Expresie a vieţii naţionale, poezia aceasta se revendică de la epic, dar ea este pătrunsă totdeauna de un puternic filon liric, caracteristic „stării" poetice a lui Pascoli. Despre Italia, pe care mai târziu avea s-o numească într-un discurs *la grande proletaria*, Pascoli a încercat să scrie, trasându-i un portret luminos încă de la origini. Din vasta sa frescă nu putea lipsi Roma, nu putea lipsi lupta Comunei din Evul Mediu, care, în bătălia puternică împotriva Imperiului, I-a învins ca o victorie a noii orânduiri a burgheziei împotriva feudalismului.

Poetul a căutat totdeauna să construiască pe temelia unei exhaustive informări istorice, el a cântat Comuna şi lupta ei pentru libertate în *Canzonele regelui Enzo*. Va rămâne desigur, ca un moment antologic în literatura italiană, *La canzone del Paradiso*, în care, justificându-şi existenţa de a fi o luptătoare permanentă pentru libertate, Comuna bologneză acordă în Consiliul ei popular, libertatea totală a sclavilor încă existenţi. Ca un torent se revarsă vestea libertăţii peste întreaga întindere a nordului Italiei, în timp ce în închisorile Bolognei se sfârşeşte în melancolie regele Enzo, simbolul imperiului înfrânt de către noua orânduire a lumii.

Pascoli a dedicat puţine pagini Risorgimentului italian, ca un tribut al său de poet-cetăţean. Figura centrală a acestor pagini este Garibaldi, a cărui viaţă şi luptă este însă narată fragmentar, necristalizată încă în poezie desăvârşită, rămasă de cele mai multe ori la starea de schiţă formală.

Pascoli a încercat în eposul său african să fie prezent şi la evenimentul nefericitei campanii italiene, în Africa, din anul 1895. Este interesant de amintit că toate cele patru ode ale sale, închinate acestui eveniment, au un final tragic pentru italieni. În felul acesta poetul deplânge injusteţea respectivei campanii, inutilele vărsări de sânge italian, într-o aventură imperialistă.

Este interesant să amintim, în acelaşi timp, că acela care fusese închis în tinereţe în închisorile Bolognei nu putuse uita total socialismului. El cântă acum, deşi întâmplător, studentele ruse condamnate la închisoare în Siberia, pentru activitate politică, sau

oprimarea Rusiei ţariste din cunoscutul *11 Pope* care are drept protagonist pe faimosul popă Gapon, înşelătorul muncitorilor şi duminica sângeroasă din Petrograd. Dar acest „socialism" al său nu este ştiinţific, fiind mai mult un îndemn la solidaritatea universală şi la înfrăţirea universală, având uneori un sens de uitare şi iertare ca în imnul *Pace*.

Cu toată această constanţă a sa, într-un fals „socialism" umanitarist, Pascoli, care rămâne totuşi poetul realist al naturii şi vieţii oamenilor simpli, s-a apropiat cu multă înţelegere de alte mari şi dureroase realităţi ale ţării sale. Astfel o temă care a atras pe poet şi I-a făcut să vibreze profund în trei mari poeme este aceea a emigraţiei, a Italiei în exil – cum va numi-o el. Aşa este *Pietole*, o eglogă pascoliană, o laudă fierbinte adusă vieţii rustice şi Italiei care totuşi va trebui să fie părăsită de către emigranţi, pentru că pământul care nu le aparţine nu-i poate ajuta, pentru că încă nu domneşte pe lume un Dumnezeu ai dreptăţii sociale.

Italy este poemul reîntoarcerilor emigranţilor înfrânţi. Ei n-au găsit o soartă mai bună nici în ţările de peste ocean, dar se întorc să moară pe pământul iubit a Patriei. Atât de mult sunt oamenii doritori de mai bine, încât pot ajunge să viseze emigrare în lună pentru a dobândi o viaţă mai bună, pe care pe pământ nu o au şi nu ştiu încă *a şi-o făuri*.

Giovanni Pascoli a putut cânta şi alte evenimente mari, care însemnau cuceririle omului, bătălia lui cu natura. Aşa este poemul dedicat expediţiei italiene la pol, aşa este *Andree* care exaltă înalta umanitate a faimosului ascensionist, căzut în lupta pentru cucerirea Arcticei.

El a cântat măreţul eveniment, încoronare a sforţărilor umane şi a tehnicii de atunci, în săparea grandiosului tunel al Simplonului glorificând pe omul dominator al naturii, făuritor al destinului propriu, aşa cum făcuse de altfel şi în *la Picozza*.

Dar toate acestea nu au fost o preocupare constantă a poetului care a căutat totdeauna să rămână el însuşi, foarte conştient de ceea ce însemna caracteristica personalităţii sale. El a căutat să rămână aşa cum îl defineşte o formulă critică „*marele poet al lucrurilor mici*

Şi a reuşit ca nimeni altul, aducând natura lângă oameni, integrând omul în natură, care este singura consolatoare atunci când viaţa izbeşte, exaltând tot freamătul şi palpitarea imensei vieţi a

naturii, de la firul de iarbă şi până la stea.

El este unul din marii lirici ai Italiei care, vibrând cu cea mai puternică sensibilitate în faţa spectacolului infinit al naturii a izbutit să introducă această temă în poezia greoaie, clasicizantă, a epocii şi să-i invite pe lector la ţară, la bucuriile simple dar sănătoase ale vieţii.

Acesta este marele său merit şi influenţa sa asupra poeziei unor scriitori italieni demonstrează valoarea poeziei sale. În acelaşi timp volumul său de *Myricae*, glorificator al naturii, a cunoscut zeci de ediţii şi a fost iubit de oamenii simpli ai Italiei, cărora li s-a adresat în primul rând.

Lumina ţărilor Mediteranei este atribut poeziei clasice, care numai aici se putea construi. Sub semnul ei solar, se conturează net armoniile şi simetriile. Nu dispar liniile ca în evanescenţa nordică unde, gradat, clarobscururile domină, până la fluturarea de mister a aurorei boreale. Neagra mantie romantică înfăşoară numai zonele de întuneric.

Poet al Soarelui, nu al Lunii, om al Mediteranei, dinamic, *Giosuh* Carducci evidenţiază mai mult influenţele acestea asupra poeziei.

S-a născut la 27 iulie 1835, în Valdicastello din Versilia, prim copil al doctorului Michele Carducci şi al florentinei Ildegonda Celli. Familia Carducci se stabilise de multă vreme în Versilia. Era coborâtoare din Carducci Florenţei, care avuseseră o certă importanţă în istoria politica şi plastică a oraşului. Ei dăduseră patru Gonfalonieri republicii şi pe pictorii Bartolomeo şi Vincenzo. Doctorul Michele Carducci, născut la 27 martie 1808, era de o sinceritate violentă, temperament romantic, ardea la flacăra ideilor liberale ale naţionalismului carbonarilor italieni. Starea sa impulsivă, ardoarea sufletească I-au aruncat de la început în conspiraţia îndreptată împotriva asupritorilor austrieci. În timpul studenţiei este arestat şi i se fixează domiciliul forţat pentru un an la Volterra. Îşi ia apoi doctoratul în medicină la Pisa, fiind angajat medic al unei societăţi franceze pentru exploatarea minelor de plumb din Valdicastello din Versilia, unde se va naşte Giosuă. După doi ani Versilia este părăsită şi familia doctorului Michele se stabileşte în Maremma toscană, acesta obţinând locul de medic municipal la Bolgheri. Unsprezece ani ai copilăriei îi va petrece Carducci în Maremma. Aci el învaţă despre libertate căci, ca într-o beţie de soare şi vânt, străbătea în toate sensurile landele Maremmei, liber absolut. Ţinutul este acoperit de

tufişuri agitate de furtunile mării vecine, soarele pare că nu mai părăseşte niciodată cerul şi pe culmile colinelor sunt ruine evocatoare ale istoriei. Vasta întindere pe care trebuia s-o străbată doctorul Michele, pentru a-şi vizita bolnavii, îl ocupa mult, lăsând copilului tot răgazul unei intense trăiri lângă natură. La rătăcirile lui Giosue prin landele însorite ale Maremmei se adăugau povestirile fantastice ale bunicii Lucia, din folclorul întunecatei Versilii. Mama îl învaţă să citească şi nu pe obişnuitele cărţi de şcoală, ci direct pe Alfieri, avântatul poet al libertăţii. Mai sever, în clipele de răgaz, Michele îl învaţă latineşte încă de la vârsta de 8 ani. Acestui maestru perfect îi datoreşte Giosue orientarea sa viitoare spre clasicism.

Anul 1848 de furtună europeană, care a arătat drumul spre libertăţile naţionale şi democratice, făcu să se pătrundă chiar până în adâncul Maremmei efluviile libertăţii. Carbonarul din 1831, Michele Carducci, plantează arborele libertăţii în Bolgheri dar reacţiunea toscană învingătoare până în cele din urmă îi cere să părăsească localitatea. Familia doctorului se refugiază la Castagneto, apoi la Florenţa. Astfel Giosue Carducci părăsea sălbatica Maremmă în care se simţise atât de fericit şi care avea să cristalizeze în poezia sa. La Florenţa, Giosu & şi fratele său Dante sunt înscrişi la şcolile Pie di San Giovaninno ale părinţilor Scolopi. În Clasa de Umanită, Carducci va avea drept profesor pe Padre Michele Benetti, un studios al lui Dante şi îndrăgostit de clasicism. După terminarea acestui an, Giosue trece în ultimii doi ani ai cursului de retorică, având ca maestru pe Padre Geremia Barsottini, autor al unui volum de versuri şi al unei apreciate antologii homerice: *Le bellezze d'Omero*.

La vârsta de 16 ani Giosue Carducci începe să scrie versuri, imperfecte ca formă, dar de un cert interes biografic. Majoritatea sunt închinate iubirii lui, Elvira, fiica lui Francesco Menicucci şi viitoarea soţie a poetului. Sunt poezii pătrunse de accente romantice. Autorul e deghizat în trubadur şi multe cântece sunt compuse cu numele *L-ai di un trovadore*. În ciclul *A Elvira* iubita este înfăţişată ca o romantică frumuseţe, care face să se cutremure liniştitul aer înconjurător sau, prin contrast, să oprească rapidele vânturi. Ea este o divină pământeană „*e gloriosa stella matutina*".

Dar coarda iubirii nu a vibrat prea puternic la lira poeziei realizate a tânărului Giosue. Dintre femeie şi patrie, idealuri ale adolescenţei tumultuoase, numai aceasta din urmă a fecundat poezia

adevărată şi-a rămas cu o permanenţă absolută. După absolvirea celor doi ani de retorică cu rezultate strălucite, Giosue urmează şi un an de ştiinţe exacte.

În 1852 îi este publicat anonim un *Sonet* de ocaziune pentru coriştii Teatrului din Borgo Ognissanti şi tot atunci, împreună cu prietenii şi colegii săi de la Pie, fondează *Academia dei Filomusi*, al cărei preşedinte va fi el însuşi. Primul discurs pe care-l pronunţă preşedintele de 17 ani este anunţat pretenţios şi susţinut într-o manieră erudită: *Su lo stato attuale de la letteratura italiana e su lo scopo de VAcademia dei Filomusi*, la 1 mai 1852. El cheamă pe italieni la îmbrăţişarea trecutului de glorie, exaltând iubirea patriei, sub semnul unui romantism activ, specific Italiei.

O compunere poetică a lui Carducci plăcuse rectorului Şcolii Normale Superioare din Pisa. Acesta sugerează părintelui Barsottini să-i sfătuiască pe Carducci să intre în această şcoală. În marea lipsă materială în care s-a zbătut totdeauna familia Carducci, aceasta a apărut ca o soluţie salvatoare, deoarece şcoala oferea studenţilor burse iar în timpul celor trei ani ai duratei şcolare de pregătire pedagogică puteau să urmeze şi cursurile unei facultăţi spre a-şi lua licenţa. Urmează în viaţa lui Carducci trei ani de cufundare totală în studiu şi clasicism. Dincolo de cursurile profesorilor săi depăşiţi el îşi va trasa un drum propriu pentru studiu organizat. Scria mult şi avea mândria trimiţând o odă alcaică *A Giulio*, lui Chiarini (prietenul său cel mai bun), de a face „*un lucru nou*" în Italia. El vrea să dovedească putinţa de a trata în forme latine şi greceşti sentimente moderne, pentru care romanticii pasivi voiau numaidecât forme noi. Şocul antiromantic paseist se precizează o dată mai mult, mai ales prin strânsa legătură pe care o avea cu acel grup de prieteni însufleţiţi de clasicism ca şi el. E vorba de aşa-numiţii „Amicii pedanţi": Gargani, Tărgioni, Chiarini, Francesco Donaţi.

„Amicii pedanţi" găsesc prilejul să intre în arenă în 1856 când apare volumul de poezii al lui Braccio Bracci: *Fiori e Spine*. Poeziile volumului erau sub influenţa unui cert romantism lacrimogen şi şablonard. Ridicându-se contra poeziei romantice siropoase şi a romantismului de tip pasiv, Gargani tipăreşte o broşură: *Di Braccio Bracci e degli altri poeţi noştri odiernissimi*. 73 Izbucneşte cu acest prilej un „scandal literar". Ziarele Florenţei atacă cu mult zel pe polemiştii antiromantiei. Se simte inexorabilă nevoia de a lua atitudine

în faţa atacurilor şi „Amicii" vor răspunde adversarilor lor printr-un volum de 160 de pagini intitulat: *Giunta alia Derrata*, volumul cuprinzând şi două „discursuri" de Carducci. Argumentele pe care le aducea Carducci contra romantismului erau bazate pe teoriile lui Gioberti relativ la gustul literar şi ale lui Niccolini asupra italianităţii necesare în literatură. Într-un stil de o manieră aulică, Carducci declară că romantismul importat nu convine geniului italian şi că imitarea acestei mode literare străine va duce sigur la decadenţă literatura Peninsulei.

Giosuă Carducci îşi începe cariera de profesor în San Miniato al Tedesco în anul 1856. Tristeţea micului oraş îl invadează lent la început şi îl face să simtă puternic un dezgust de viaţă – chiar romantic l-am putea numi! Dar nu după mult timp se produce revirimentul întoarcerii spre studii şi spre o trăire de adevărată tinereţe explozivă. În magnificele pagini de proză intitulate *Risorse* – din San Miniato, dorul de a trăi este panteistic sub domnia luminoasă şi fremătătoare a soarelui, Carducci declarând cu accente puternice trăirea intensă şi bucuria vieţii*: „Îmi pare că toate fibrele mele*, *toate simţurile mele freamătă*, *exaltă*, *cântă*, *într-un amoros tumult ca tot atâţia greieri*. *Nu e cu putinţă ca eu să fiu păstrat recilor tăceri ale mormântului*! *Voi trăi şi voi cânta*!"

Sărăcia, mai uşor de suportat în această stare, exista totuşi permanentă. Şi atunci prietenul Ferdinando Cristiani are ideea de a valorifica material poeziile lui Carducci prin publicarea lor. La 23 iunie îi apare volumul de *Rime* compus din 25 *Sonete*, *12 Canti*, şi *Saggio di un Canto alle Muse*, dedicat lui Leopardi şi Giordani. Apariţia *Rimelor* va stârni din nou polemica criticii romantice. Un adversar de totdeauna al „Amicilor pendanţi", Fanfani, îşi dezlănţuie fulgerele asupra lui Carducci în ziarul *La Lanterna di Diogene*. La rândul lui tânărul poet îşi publică răspunsurile arogant spirituale în ziarul *La Lente*, dovedindu-şi încă de la aceste prime încercări marele său talent de polemist. Ecourile polemicii stăruiesc îndelung în întreaga presă florentină. Pentru a pune capăt acestei stări de lucruri, se cere părerea consacratului F.D. Guerrazzi, care într-o scrisoare publicată în *Passatempo* îi recunoaşte lui Carducci existenţa talentului: „*aripile le are*, *numai să înveţe să zboare*".

Romantica dorinţă de a fi plătite datoriile cu ajutorul poeziei nu s-a realizat şi Carducci se mută acum la Florenţa asigurându-şi

existenţa cu lecţiile particulare, îşi micşorează oarecum lipsa materială în care se zbătea abia atunci când face cunoştinţă cu editorul florentin

Gasparo Barberá, la care este angajat pentru ca să comenteze, să adnoteze textele şi să scrie prefeţe la publicarea unei colecţii de clasici italieni.

Moartea fratelui Dante şi, nu după mult, şi a tatălui Michele îi pun în faţă sarcina de a-şi întreţine familia pe care o aduce la Florenţa. În această perioadă se înclină mai puternic asupra stilului, citeşte foarte mult din clasici şi din Victor Hugo. Spre sfârşitul anului 1858, grupul de prieteni Chiarini, Carducci şi Tărgioni se hotărăsc să scoată un periodic literar: *II Poliziano*. Intitulată de la Poliziano, reprezentantul tipic al umanismului italian, revista chema alături pe prietenii îndrăgostiţi de clasicism spre o nouă renaştere a studiilor greco-latine, pe care de altfel Italia modernă nu le părăsise niciodată în mod definitiv. Orientarea revistei mai avea şi semnificaţia rechemării literaturii pe drumurile tradiţionale. A redeştepta cultul clasicismului şi a-l răspândi în literatură era programul noului ziar.

La 7 martie 1858 Giosue Carducci se căsătoreşte cu Elvira Menicucci şi în anul următor, în ziua de 14 decembrie, este numit profesor de limba greacă la liceul din Pistoia. Tot în decembrie se naşte primul copil al lui Carducci, fetiţa Beatrice. În Pistoia îşi crease un cuib de linişte şi singurătate. Cu toate acestea nostalgia Florenţei şi a bibliotecilor ei magnifice se manifestă mai mult decât oricând.

În 1860 tânărului profesor îi este oferită catedra de Elocinţă (limba şi literatura italiană) la Universitatea din Bologna şi Carducci primeşte cu entuziasm. La 20 noiembrie 1860 pronunţă prima prelegere a cursurilor sale universitare pe care nu avea să le întreirupă timp de 44 de ani. Luându-şi drept argument originile literaturii italiene voia să demonstreze o dată mai mult originalitatea lor şi derivarea din tradiţia latină, modificată de creştinism. Va anunţa începuturile carierei sale universitare printr-o scrisoare către Chiarini sub semnul aceluiaşi humor care însufleţeşte de obicei corespondenţa primei părţi a vieţii sale: „*o mare mulţime la prelegere*, *lume multă la prima lecţie*, *în special tineri*, *ceea ce îmi plăcea*, *acum în urmă aproape nimeni*”.

Studia zi şi noapte în acest prim an, aşa cum va face mereu, tot restul vieţii sale extrem de active. Materia cursurilor din care nu va ieşi mulţi ani o formează îndeosebi marii trecentişti, Dante, Petrarca şi

Boccaccio, temeliile şi coloanele templului literaturii italiene.

Istoria Italiei în acest timp înregistrează următoarele evenimente: i se oferea, la 8 noiembrie 1860, lui Vittorio Emmanuele regatul Siciliei şi al Napolelui, cucerit prin minunea expediţiei garibaldine. La 18 februarie 1861 se putea deschide la Torino primul parlament al Italiei în care triumfă Cavour. Data de 14 martie aducea proclamarea drept capitală a noului regat, Roma, deşi supusă încă Statului Papal. Carducci credea alături de Mazzini şi de Garibaldi că, în perioada de luptă pentru independenţă, italienii trebuiau să uite partidele, strânşi sub sceptrul monarhiei, singura instituţie care putea înfăptui visul italian al unităţii. După Aspromonte, când a început reprimarea garibaldienilor, după cedarea Nişei şi Savoiei către Franţa, monarhia părăsea drumul revoluţiei şi Giosue Carducci se va despărţi şi el de monarhia constituţională a cărei absurditate şi greşită orientare politică o vede acum. Devine mai anticlerical ca totdeauna manifestându-şi sinceritatea absolută a atitudinilor sale.

Viaţa îi stă mai mult sub semnul vast al studiului. Orele târzii ale nopţii vor fi văzut mereu înclinata frunte a cercetătorului şi a poetului. Şi în tainica noapte a cetăţii medievale, lângă fereastra deschisă larg, va fi răsunat în tenebre numele de contrast Dumnezeului acceptat, tulburătorul nume al Satanei, simbolul Naturii şi al Ştiinţei, pe care creştinismul le-a înăbuşit mereu de-a lungul veacurilor. Poetul îl va purta mereu în suflet drept semn al tumulturilor sale. La Florenţa, într-o noapte de septembrie a anului 1863, după lungile discuţii cu prietenii idealului de totdeauna, marele poem *Cântul Satanei* va erupe torenţial. Cântăreţul Satanei va cunoaşte brusc celebritatea după publicarea imnului în noiembrie 1865 la Pistoia, sub pseudonimul clasic de Enotrio Romano.

În *Nuova Antologia*, revistă de mare prestigiu în care va publica în mod constant până la moarte, îi apare un studiu dantesc la care lucrase multă vreme: *Della Varia Fortuna di Dante*.

Expediţia garibaldină pentru cucerirea Romei cunoaşte înfrângerea de la Mentana şi Garibaldi este închis în fortăreaţa de la Varignano. Vor izbucni atunci accentele de uriaşă mânie ale republicanului poet în *Meminisse horret*.

Acest profesor republican, tumultuos, ale cărui cursuri începuseră să atragă, dincolo de studenţi, lumea dinafara universităţii tulbura pe mulţi funcţionari ai Ministerului Instrucţiunii şi Carducci

este transferat la catedra de latină la Universitatea din Napoli. El refuză net „promovarea" şi va rămâne mai departe profesorul Bolognei, însufleţindu-i dinamic amfiteatrele cu accentele sincerităţii şi conştiinciozităţii pure a vieţii şi studiilor sale.

Din seninătatea aceasta a studiului şi a poeziei nu a putut fi tulburat de nicio vicisitudine. Şi data de 1. iunie 1868 aduce la lumină, după 11 ani de la apariţia *Rimelor* din San Miniato, poezia nouă a volumului *Levia Gravia*. Se accentuează în noile versuri un mai puternic caracter liric, mai multă eleganţă şi supleţe a formei. Publicul italian dovedeşte însă oarecare indiferenţă şi starea sufletească a lui Carducci se resimte. Accentele amărăciunii sale îşi găsesc revărsarea tumultuoasă în poezia cetăţenească a viitoarelor *Giambi ed Epocii*.

Anul 1870 îndoliază de două ori sufletul omului Carducci. Moare doamna Ildegonda, mama lui Giosue şi unicul lui fiu, Dante, născut în 1867, în jurul căruia îşi îngrămădise Carducci toate bucuriile şi speranţele sale pentru viitor. Dubla lovitură atât de puternică îl aruncă într-o stare de prostraţie care nu va dura, totuşi, mult, pentru că febra muncii şi a creaţiei îl va chema în aceeaşi agitaţie ordonată şi activă care i-a fost mereu viaţa. Reîncepe atent studiul limbii germane, cunoscându-l pe Heine. În felul acesta, în poezia lui Carducci, arborii, florile, cerul, animalele capătă facultatea vieţii şi a expresiei. Tot atunci îl cunoaşte şi pe olimpicul Goethe a cărui divină seninătate şi eclectism literar le admiră în mod absolut.

În februarie 1871 îi apare un volum de *Poésie*. Volumul era compus din trei părţi, prima parte aducea sub titlul *Decennali* poeziile sale de agrement politic şi cetăţenesc, a doua parte era reeditarea volumului *Levia Gravia* iar ultima, *Juvenilia*, conţinea sub acest titlu majoritatea producţiilor din vechiul volum al *Rimelor* din San Miniato. Şi de data aceasta nu este stârnit un prea mare interes în jurul poeziei carducciene. Vehemenţa biblică uneori a *Decennalilor*, furia patriotică îl vor contura însă în viitor ca pe un bard naţional, ca pe un poet al italianităţii. În septembrie 1873, îi apare la Găleaţi în Imola volumul de *Nuove Poésie*, care se va contopi în ediţia definitivă cu *Rime Nouve*. Se recunoaşte în poezia actuală o vână nouă, bogată, generoasă, a inspiraţiei. În tematica carducciană este prezentă acum iubirea, iubirea pe care poetul o purtase pentru Nina (Carolina Cristofori Piva). Iubirea este a marii veri, care nu este numai a anului 1872, ci şi a maturităţii vieţii sub semnul înflăcărat al soarelui, singurul zeu invocat de

versurile clasicului îndrăgostit. În *Nuove Poésie* se face manifest poetul care îl cunoscuse pe Heine şi sensibilitatea sa lirică. Succesul noului volum este foarte mare.

La sfârşitul anului 1873 reintră în clasicism. Citind *Elegiile romane* ale lui Goethe, tot sufletul care-i fusese interferat de vâna romantică de tipul Heine, se reîntoarce spre marea poezie greacă *„la piu grande poesia della terra"* 74. Trimiţându-i oda *Su l'Adda*, îi va comunica nedespărţitului său prieten Chiarini noua preocupare care va face atâta vâlvă în regatul literaturii italiene: *„Vreau să mai scriu şi alte ode în metri asemănători*, *vreau să fac hexametri şi pentametri ca şi Goethe*. *Nu ştiu de ce ceea ce el a făcut cu aspra şi nărăvaşa limbă germană nu s-ar putea face cu mlădioasa italiană*

Carducci va încerca deci redarea metricii clasice ajutat de deosebita sa pregătire şi experienţă filologică. Tentativele nu lipsiseră în Italia şi pot fi amintite aici numele aproape ale tuturor umaniştilor şi erudiţilor, de la Leon Battista Alberti la Campanella. Această reînnoire a metricii antice Carducci o va perfecta ca un desăvârşit tehnician. Va numi-o totuşi „barbară", considerând cu modestie că astfel ar fi trebuit să răsune în urechile unui estet grec sau latin care ar fi ascultat-o.

Anii aceştia sunt şi anii de publicare intensă a studiilor clasice carducciene. Apar astfel la editorul Vigo volumele: *Studi letterari*, *Bozzetti critici*, *Saggio sul Petrarca*.

La apariţia lor putea scrie *Revue critique* aprecieri maxime: *„Carducci ştie să fie cel mai exact dintre erudiţi*, *cel mai minuţios dintre critici şi în acelaşi timp un gânditor original şi un îndrăzneţ scriitor* în 1876, Carducci se aruncă efectiv în politica activă. Poetul, a cărui seriozitate crescuse mult, este ales deputat iar la banchetul de după alegeri îşi va declara drept profesiune aceea de poet şi de republican.

Odele barbare apar la Zannichelli în 1877. Noutatea formei – şi chiar a sentimentului, elen prin concepţie – voită de poet, înfiorată de un sens solar al vieţii şi chiar al morţii, nu au izbit însă înţelegerea contemporană a Italiei. Majoritatea cititorilor nu a înţeles ceea ce era nou în literatura carducciană. Lent, îşi va face însă drum în preţuirea literaţilor, care vor ajunge să creadă că, prin publicarea suitei *Odelor barbare*, s-a câştigat un domeniu nou pentru literatură.

În Bologna, viaţa lui Carducci era aceea a liniştii şi studiului. În zilele când avea lecţii la Universitate, se claustra în camera sa de lucru

şi nimeni nu avea voie să-i tulbure, căci marele profesor de totdeauna se pregătea atât de riguros ca şi la începuturile din 1860, pentru „marea probă" pe care a considerat-o totdeauna că este catedra. Către orele două ieşea pentru a se duce la Universitate unde avea cursuri. În zilele când nu avea, îşi prelungea lucrul de după-amiază până către orele şase, pentru a se duce apoi la librăria Zannichelli care devenise un fel de salon literar al Bolognei. Aici răsfoia ultimele noutăţi literare, vorbea cu prietenii şi studenţii săi.

Poezia lui Carducci, cunoscută mai întâi la Bologna, îşi făcea loc lent – însă sigur – şi în restul Italiei. Popularitatea sa creştea din ce în ce mai mult. Când publică în 1882 *Le Nouve Ode Barbare* este consacrat definitiv şi recunoscut ca poet, ca *vates* al Italiei.

În 1885 Carducci simte, pentru prima dată, răul înfipt de boală adânc în el. Braţul drept i se paralizează pentru o durată trecătoare. Medicii îi găsesc drept cauză epuizarea nervoasă şi-i trimit în munţi. Se va duce la Cadore în Val d'Aosta. Solitudinile alpine, păşunile înflorite, marile peisaje pe care vederea înaltă le descoperă, pădurile cu vastele zvonuri, mirosul brazilor, saltul torentelor, totul îl exaltă. Fragmentele ultime ale *Jurnalului* său publicat postum, aduc însemnări de o rară perspectivă şi sensibilitate din excursiile în munţi, pe care Carducci le face în anii aceştia.

În 1887, apar în Zannichelli: *Rime Nouve*, iar în

1889 acelaşi editor va începe tipărirea *Operelor complete*. Tot acum se publică: *Le Terze Ode Barbare* şi Carducci intră în consiliul municipal al Bolognei. În

1890 este ales senator al Regatului.

Marea majoritate a tineretului din Romagna era republicană şi, deoarece Carducci acceptase în locul lui Crispi să fie „naşul" steagului cercului studenţesc monarhist, atitudinea lui fusese socotită de republicani ca aceea a unui trădător. Tinerii, care comemoraseră a 19-a aniversare a morţii lui Mazzini la 11 martie

1891 în aula Universităţii, îi adresează strigăte insultătoare. Într-un manifest al studenţilor radicali s-a arătat că: „*Poetul*, *literatul*, *toţi îl admirăm*. *Noi am fluierat pe dezertorul unui steag*". Dar în timp ce republicanii îl acuzau de a fi renegat vechile idealuri, monarhiştii îl acuzau de a fi scris în *Qa Ira* imnul sângeroşilor apostoli ai Revoluţiei Franceze. Carducci îşi păstra netulburată seninătatea. Principiile democratice de egalitate şi justiţie erau permanenţe în sufletul său.

Totdeauna la baza acţiunilor sale a stat sentimentul datoriei, exprimat către ţară.

În această perioadă intră în viaţa lui tinereţea şi frumuseţea Anniei Vivanţi, iubirea sa crepusculară. Această foarte tânără poetă, scriind un volum de versuri italiene, îi ceruse lui Carducci o prefaţă.

La prima lor convorbire profesorul a întrebat-o cu tonul grav al catedrei: „*Ce cunoşti din Dante*?" la care sincera, exuberanta Annie îi răspunde: „*Ilustraţiile lui Dore*". Dezarmat, Carducci va scrie prefaţa cerută care începe cu solemna declaraţie: „*În codul meu poetic există acest articol*: *Este oprit preoţilor şi femeilor de a face versuri*. *Pentru preoţi nu*, *dar pentru dumneavoastră eu l-am abrogat*". Declarând apariţia acestui volum ca un caz singular în literele italiene, recunoscând în poezia Anniei existenţa unui romantic păgânism, Carduccii nu se sfia să o compare cu Elizabeta Barret Browning. Acela care mărturisise că nu ştie ce să spună, cum trebuie să vorbească unei femei, este cucerit în mod absolut.

La 2 februarie 1896, Bologna şi întreaga Italie sărbătoriseră jubileul de 35 de ani de profesorat al maestrului şi poetului ţării. Este numit cetăţean de onoare al doctului oraş, primeşte o medalie comemorativă de aur, o ramură de lauri de pe mormântul lui Dante din Ravenna. Giosuă Carducci ajunsese acum o „instituţie naţională", ale cărui păreri erau aşteptate şi comentate cu cel mai viu interes de întreaga Italie.

În 1898 Carducci strânge într-un volum *Rime e Ritmi* poeziile publicate în ultimii ani, în diferite periodice.

Paralizându-i-se din nou braţul, începe să răărească lecţiile la Universitate şi în 1904, fiind în imposibilitate de a mai continua activitatea la catedră, după *44* de ani de învăţământ îşi cere pensionarea. Ultimele sale lecţiuni la Universitate avuseseră drept argument canţona dantescă *Tre' donne*. În felul acesta se încheie ciclul, cu întoarcere la punctul de plecare, al studiilor profesorului.

Viaţa ultimilor ani petrecuţi în boală la Bologna se scurgea monoton şi greu. Aşa, la pas, îl duceau spre. vechile locuri iubite ale medievalei Bologna, spre librăria Zannichelli unde, în trăsura oprită înaintea casei, bea o cafea pe care i-o aducea Cesare Zannichelli, ascultând cu interes ştirile editorului.

La 10 noiembrie 1906 îi este conferit premiul Nobel pentru literatură. În biblioteca lui Carducci, discursul ambasadorului suedez

va exalta şi el poezia carduccianã de sub semnul celor mai înalte idealuri care sunt idealurile patriei, libertatea şi justiţia. Va fi mulţumit Carducci, emoţionat, putând numai cu mare efort să pronunţe cuvintele: „*Salutaţi din partea mea poporul suedez, nobil în gânduri şi în fapte*".

La 16 februarie 1907, la orele 1, 28 minute Giosuă Carducci moare.

Durerea Italiei este imensă. În camera mortuară, care a fost biblioteca, fusese aşezat catafalcul. Marea frunte de marmoră strălucea ca soarele în acea încăpere de studiu care închisese o viaţă de tumult. Tricolorul Italiei învăluia corpul aedului patriei. Coroana de lauri, alături, îl încununa o dată mai mult. Telegrafiind, Maxim Gorki dorea ca pe catafalcul lui Carducci să fie aşezată o coroană de garoafe roşii cu inscripţia: „*Nu a murit, un poet nu moare*".

*

Giosue Carducci a fost „*omul sintetic*" al celei de-a treia Italii. A însumat în el reprezentarea unei jumătăţi de secol de tumult naţional. Personalitatea lui s-a dovedit multilaterală, covârşitoare. El a redeşteptat vocile naţionale şi umane, aruncând priviri clare în sufletul colectiv al patriei. A fluturat ideile progresului inevitabil, în faţa unei minore reacţiuni. Spiritul titanic, caracterul de bronz al omului Carducci I-au înălţat pe piedestalul Patriei, până la a se confunda cu ea în conştiinţa contemporanilor. El a fost totdeauna exemplul citadin. Niciodată nu a şovăit în atitudini, clamând crezul său de italianitate, în orice împrejurare. A biciuit Italia ca şi Dante, acordându-i epitete dure.

blestemând-o din cauza prea marii iubiri. El este poetul Italiei, *vates* al ţării, putând descifra sensurile permanente pe care momentul politic le poate ascunde. Participând ca om şi cetăţean la tumulturile, la convulsiunile ţării, la schimbările stărilor, el nu-şi putea sustrage poezia influenţei ideilor şi momentului înconjurător. Şi o mare parte a operei îi este inspirată de ideile şi sentimentele politice. Poezia sa va parcurge alături mereu drumul evoluţiei politice, păstrând însă fondul, pe care nimic nu-l poate transforma, al patriotismului său puternic, a ceea ce el numea ideea de Italia. Se dovedeşte astfel unitatea granitică a omului.

Carducci nu a fost un chinuit de întrebări şi contorsiuni spirituale. Mereu a fugit din filosofie fiind un ins al acţiunii, al realităţii care se poate atinge. Aşa se explică, de exemplu, caracterul istoric al

criticii sale literare, bazată pe documente nu pe constituite sisteme teoretico-estetice. Ideile filosofiei, întrebările metafizice sunt eliminate aproape total din poezia sa care este a naturii şi a tumulturilor unui ins răzvrătit, pasional. Spiritul său revoluţionar îi indică raţiunea drept armă de luptă împotriva ideilor care nu convin caracterelor fundamentale, descoperite în tradiţie. Aşa cum se va fi observat, el este un antiromantic, fiindcă lucrul acesta înseamnă reîntoarcerea la clasicismul tradiţional în Italia, el este un antimonarhic fiindcă astfel se poate întoarce la republicanismul latin şi italic şi, în sfârşit, este un anticreştin dorind reîntoarcerea la păgânismul trecutelor vremi pe care le-ar vrea reactualizate.

Creştinismului nu i-a recunoscut nicio frumuseţe, nicio noutate. El nu a văzut în creştinism nici lupta împotriva puternicilor, nici idealurile egalităţii, iubirii, justiţiei. Va vedea în el numai mila revărsată asupra lumii şi-i va imputa doborârea lumii antice, stingerea soarelui clasic, claustrarea în catacombele Evului Mediu Nu putea el, luptătorul, admite resemnarea creştină necombativă, credinţa într-o lume viitoare, celestă, care ucidea dorinţa de luptă pentru crearea uneia mai bune aici pe pământ.

Carducci avea sufletul simplu, unitar, al unui „*popolan*” aşa cum se va scrie, cu toate caracterele acestuia: om simplu, muncitor şi conştiincios care iubea puţin religia şi mai puţin pe religioşi, republican prin literatură şi prin instinctul de revoltă. Simplitatea I-a întovărăşit întotdeauna, chiar atunci când vorbea de pe catedră. Patruzeci şi patru de ani universitari nu au izbutit să impuie stilul academic artei şi felului de a fi al poetului.

Om activ, dinamic, al acţiunii nu a simţit niciodată nevoia săpării în „eu”. Fugind de misticism, deci de contemplaţie, sufletul lui Carducci nu cunoaşte întrebări metafizice, iar absenţa misterului, aportul nou al poeziei veacului său, este absolută.

Forţa lui de luptă a făcut din el un caracter de duritatea bronzului. Un tumultuos, în veşnică zbatere, el era lucrătorul permanent, faurul poeziei.

Şi fizicul său aminteşte aceasta. Avea înfăţişarea toscanului, om al luptelor pe care Donatello I-ar fi sculptat aidoma lui Niccolò da Uzzano. Ochii scânteietori de viaţă străluceau sub fruntea înaltă. La prima vedere înfăţişarea leonină, mişcările bruşte ale gesturilor aminteau de un sălbatic locuitor al Maremmei. Buzele strânse,

asemănătoare acelora ale lui Dante, aveau ceva din aspectul fiarei care nu mai lasă prada o dată ce a prins-o. Părul său era coama care a contribuit cel mai mult la portretizarea lui Carducci sub un semn leonin. Toate tumulturile erau în furtuna capilară. Orice portret carduccian îţi vorbeşte despre om şi niciodată poate că fizionomia nu a avut mai multă dreptate.

Carducci avea sănătatea sufletească aidoma acelei a robustului său trup. Nimic morbid în el, decadent» înclinat spre excese. Adorator al forţei şi frumuseţii, el fugea de melancolie şi de visuri. El era mereu: „*un popolano soddisfato di se*".

Acest „anarhic" prin natură, cum se definea în 1862 „*profesor din întâmplare*" a avut cea mai mare influenţă asupra tineretului italian: „*Pentru noi tinerii* – mărturisea un scriitor – *a ţinut locul a zece universităţi. Ne-a transmis floarea celor mai fericite experienţe literare. Ne-a dat exemplul unui caracter cu toate însuşirile şi slăbiciunile, net conturat şi reliefat pe mediocritatea plumburie a ultimilor treizeci de ani ai secolului trecut. Ne-a învăţat iubirea de artă şi temerara sinceritate*" …

*

Studiul poeziei se deschide cu prima producţie a lui Carducci, *Juvenilia*, care de la început oferă posibilitatea de a opina asupra întregii opere. Sunt aici în germene toate înfloririle viitoarei poezii, se descoperă primele semne. Temele stau sub semnul clasicismului, care este o puternică reacţiune contra celui de-al doilea romantism, iubirea de patrie este religia dominatoare, se fac puternic simţite ura contra tiraniei, exaltarea libertăţii într-un sens latin, se aspiră către lumina, bucuria, seninătatea artei elene, se intonează imnuri pentru marii italieni care pot fi exemplu pentru secolul decadent.

Poezia, de ridicată realizare artistică, nu există încă în acest volum al imitaţiilor. (Reminiscenţele din clasici sunt uneori atât de puternice că se pot numi imitaţii.) Dar presimţirea ei este ca o aură învăluitoare. Ca o altă caracteristică dominantă, lirismul este aproape total absent în această poezie care aparţine totuşi tinereţii scriitorului.

Această carte, care poate fi numită a sonetelor (Petrarca şi reprezentanţii şcolii *Dulcelui Stil Nou* îi sunt maeştri acestei forme fixe), se deschide cu un humoristic prolog, o interpelare pe care autorul o îndreaptă spre cartea sa înainte de plecarea ei în lume. Temerară, cartea va pleca fără a ţine seama de urmaşii „sublimi" ai

arcazilor, nici de mândra ceată a romanticilor de sub plângătoarele sălcii, simbol al romantismului melancolizant. În zborul ei această carte, care a cunoscut palida muză a Latium-ului cu ajutorul lui Horaţiu, în atmosfera lui Dante şi a lui Ariosto, se va opri în final la Chiarini (căruia îi e dedicată) şi el paladin al clasicismului. În cântecele sale va reînvia Grecia şi geniul liber latin. Va plânge pentru patria umilită, şi există grave motive pentru plâns, pentru furie. Virtutea antică a dispărut; acolo unde mai înainte fulgerau spadele libertăţilor, fulgeră acum oglinzile unui popor moale şi trândav. Puternică este durerea în invocarea libertăţii: *Alia libertă*. Libertatea trebuie invocată nu ca un cântec domol, ci în clamarea mulţimilor în arme. Aşa au invocat-o Trasibul, Brutus, Virgiliu şi Alfieri. Pecetea unui autentic lirism o poartă oda: *A.G.B. Niccolini*, *quando pubblico* îl „*Mario*". Oda vibrează de exaltarea poetului italian care încearcă să aprindă în tinereţea italiană flacăra antică a virtuţilor şi a marilor fapte. Primele şase stanţe îl înfăţişează pe marele tragic elen şi luptător pentru libertate Eschil. Reprezentând tragedia *Perşii* pe scenele Atenei, Eschil a înfiorat-o de amplele accente ale acelei furii care îi aţâţase pe greci la apărarea contra năvălitorilor. El va face să se cutremure din nou luptătorii de la Salamina. În astfel de cânturi de glorie şi de libertate creştea tinereţea elenă. În contrast cu tragicul grec, partea a doua a canţonei aduce pe italianul Niccolini, care nu-şi putea extrage inspiraţia din lupta pentru libertate sau din strigătele victoriei în acest prezent putred al sclaviei, în Italia contemporană, în lungile lamentări ale tinerilor căzuţi sub picioarele cailor tiranilor asupritori. Să fie binevenit noul protagonist al tragediilor italice, Mario, cel care a triumfat asupra barbarilor. El va fi marele îndemn pentru inimile Italiei.

Pe de altă parte, volumul acesta *Juvenilia* este o apoteoză aflată toată sub semnul sentimentului carduccian de totdeauna al iubirii de patrie. Episoadele din lupta pentru independenţa italiană sunt redate de o serie de sonete, toate datate din iunie 1859, scrise de Carducci ca într-o mare febră, arzând ca o flacără, mistuit de dragostea patriei. Iată astfel *Montebello*, în care cohortele italice fac să curbeze adânc, sub lancea sabaudă, spinările barbare ale duşmanilor, *Magenta* pe ale cărei câmpii a căzut duşmana de totdeauna a lumii şi a binelui, dominatoarea Austrie, *Modena* şi *Bologna* („*famoso nicio di martiri e d'eroi*"). *Per le atrage di Perugia* este cel mai vehement sonet

anticlerical scris vreodată de Carducci: s-au dezlănţuit lupii catolici asupra poporului, ucigând în numele lui Cristos, care fusese învăţătorul libertăţii.

Juvenilia este cartea experienţelor. În ea Carducci este într-adevăr aşa cum a putut fi numit, scutierul clasicilor. Sunt prezente forţa, graţia, virtuozitatea stilistică pe liniile permanente ale aspiraţiei clasice, iubirea de patrie, cultul istoriei, ura romantică, satira.

Poeziile anilor 1861 – 1871, ai trăirii bologneze, se pot înscrie sub titlul: *Preludiul poeziei*. Cu ele Carducci îşi face la sua „*vigilia d'armi*", cu toată judecata severă pe care le-o acordă. Pe aceeaşi linie cu *Juvenilia*, vocea nouă care răsună în paginile volumului *Levia Gravia*, este aceea a idealismului revoluţionar, cu accente de socialism, aspirând spre democraţie. Se presimte puternică setea de dreptate, aspiraţie spre o eră de libertate a poporului. Vâna cea mai puternică a inspiraţiei sale, totdeauna, va fi aceea a iubirii de patrie. Apare poezia cu teză, poezia tendinţei. O mai aparentă eleganţă decât în *Juvenilia* este aceea a formei. Cele două cărţi ale volumului sunt precedate de un *Congedo*, remarcabil document autobiografic şi psihologic. El este în acelaşi timp prologul poeziei care palpită în pieptul poetului, căruia lumea îi cere să cânte. Au dispărut temele tinereţii. Divinul surâs al poeziei nu mai poate înflori în tristul sunet al deziluziilor. Pe o aspră cale, unind iubirea cu ura, răzbunarea şi furia, căutând inspiraţia oriunde răsună un accent de durere umană, acolo unde omul nu iartă omul, unde forţa ţine locul dreptului, vor răsuna imnurile noi ale poeziei. Se presimt primele mişcări ale libertăţilor umane. Este ameţitor zborul imnurilor între fulgere şi zgomotul sunetelor răzvrătiţilor. Pe linia aceasta de plecare din dulcile armonii ale inimii spre vârtejurile furtunilor de furie, se găseşte Carducci în poezia *în un albo*, al cărei final îndeamnă pe cei tineri, care nu trăiesc în tumult, să culeagă floarea trecătoarelor roze, bucurându-se horaţian de clipa care se precipită.

După o serie de sonete, cu *Poeţi di parte bianca* Giosue Carducci păşeşte de la început ca un stăpân în domeniul istoriei. Aşa după cum el însuşi afirmă, *Poeţi di parte bianca* este o idilă istorică, în care vrea să reprezinte caracterele poeziei dolcestilnoviste. Scena istorică este Mulazzo din Luinigiana, castelul marchizului Franceschino Malaspina, acela care-l va ospăta pe Dante şi pe exilaţii albi florentini. Sunt acum în trecere doi poeţi florentini exilaţi; unul este personajul istoric,

gentilomul Şennuccio del Bene iar celălalt, imaginat de Carducci, cavarelul Gualfredo Ubaldini. În accente de stăpânită, nobilă durere, îşi va spune Şennuccio nostalgia de a fi exilat departe de prea iubita Florenţa, acum când bătrâneţea îl înclină. Un imn de neînfrântă iubire se ridică Florenţei, pe care o domină armonia cupolei Santa Maria del Fiore. Marea tristeţe este şi a toamnei înconjurătoare care contribuie mai mult la cristalizarea atmosferei medievale. În vastele săli ale castelului cu vetre uriaşe în care ard păduri întregi, lângă marchiza înaltă, statuară, trona în picioare, drept, de o plasticitate surprinzătoare marchizul Malaspina. El ţine pe pumni un şoim cu ochiul viu, arzând de dorul zborului, de întoarcere în Alpi. Răspunsul marchizului este aulic: şi cerul se întristează plângând soarta Toscanei atuncea când un poet se depărtează de ţară. Ce va rămâne Florenţei în afară de călugări şi de cârciumari, când căile exilului înfloresc de lauri în calea poeţilor rătăcitori. Dar ei nu vor trebui să uite niciodată Italia, pe niciun drum al exilului. Dacă pe tristele lor căi spre dulcea Provenţă îşi vor aminti cu drag de castelul din Luinigiana, să-i mângâie acum cu un cântec. Astfel stimulat Şennuccio va începe o lungă baladă de imitaţie maestră a poeziei toscane. Reprezentarea istorică îşi găseşte în Carducci maestrul său. Evul Mediu este întrevăzut aci într-o lumină clară, nefantastică, ca o glorie a luptei şi a poeziei în mai puternic contrast cu reprezentarea aceleiaşi epoci de către romanticii scriitori ai vremii în care Carducci reacţiona. Este puternică şi aceeaşi aspiraţie spre justiţie.

În *Levia Gravia* se afirmă înclinarea absolută spre clasicism şi satira anticlericală. Este dominatoare ideea de Nemesis, istorică. În *Nei primi*, *giorni del 1861*, ideea de răzbunare pluteşte înalt deasupra tuturor ţărilor lumii, cutremurând tiranii. Este invocată libertatea, acum personificată magistral cu atribute cosmice, între furtunile prevestitoare, cu fulgerele cerului în ochi. Patriotismul carduccian are în finalul acestei ode şi accentele sociale ale poetului libertăţii, îndrăgostit, înfrăţit cu pământul ţării.

Figura lui Garibaldi este exaltată în *Dopo Aspromonte*, în care răsună arzătoare accentele mâniei. Poezia se deschide cu două versuri ale fugii anilor, care amintesc neapărat de Horaţiu, „*la buntur anni*". Se scurg în zadar anii, tirania şi sclavia domnesc mereu pe pământ, zadarnică este speranţa căderii lor, rebel superb, singurul care a îndrăznit să ridice spada nouă împotriva Europei antice a fost

Garibaldi, care a trebuit să cadă şi el la Aspromonte, învins de dragostea de patrie. O violentă imprecaţie, cu accente certe din *Chitiments* ale lui Victor Hugo, ţâşneşte împotriva lui Napoleon al III-lea. Poetul italian se poate zbate în prada speranţelor înfrânte, în prada furiei, în aşteptarea întronării libertăţii şi justiţiei. Viaţa aceasta terestră nu-i va mai putea oferi putinţa vederii acestor îndepliniri, dar după moarte, când se vor statornici erele aşteptate, o aură a gloriei libertăţii dominatoare va fi deasupra mormântului său. O va simţi poetul dreptăţii şi al libertăţii şi cenuşa lui va exulta. Accentele devin cu totul revoluţionare: „*Or* distrugeamă a strâns un greu strat al secolelor conservatoare asupra gândirii umane. Se va săpa cât mai mult căci spre adâncuri este adevărul. Rebeli ca şi Prometeu, în mijlocul fulgerelor ei vor smulge viitorul a cărui semnificaţie sunt. Sunt desigur aici prevestite viitoarele, violentele *Giambi ed Epocii*.

Din acelaşi ciclu al poeziilor cu teză este şi *Carnevale*, cu puternic accent social. Carducci pune în contrast vocea palatelor care declară mulţumirea de a auzi suflarea crivăţului şi a vedea iarna înconjurătoare care aduce distracţia teatrelor şi a balurilor şi vocea bordeielor în care o mamă plânge în zăpezi moartea copilului înfometat. Dar viitorul va răsturna stările acestea injuste şi revoluţia celor mulţi va izbucni uriaş, distrugător.

Faţă de concepţia şi spicificul artei carducciene, *Levia Gravia* este o etapă de întoarcere. Nu mai este drumul linear spre clasicism, poezia este interferată de noile concepţii, de accentele sociale şi politice.

Proclamaţia ideilor carducciene între anii 1863 – 67 este cuprinsă în *Imnul Satanei*. O dată mai mult Carducci a vrut să dea formă plastică ideii sale de reînviere umanistică a unei gigantice figuri, ridicată de totdeauna contra teocratismului. Este erupţia vulcanică a principiului libertăţii împotriva autorităţii şi ordinii prestabilite, libertate a gândirii, a conştiinţei, a exprimării, a liberului examen. Exaltă drepturile materiei, se răzvrăteşte în numele seninei raţiuni, se intonează viitorului, revoluţiei şi progresului uman. Se însumează în acest imn toate aspiraţiile liberale ale generaţiei carducciene împotriva teocraţilor italieni. Este lupta garibaldienilor şi republicanilor contra catolicilor. Carducci se ridică ca un reprezentant al acestui nou ghibelinism politic. Toate aceste aspiraţii sunt exprimate în tumultul strofelor imnului, care prin sinceritatea de care este

însufleţit, prin lirismul său, se revendică de la o certă poezie.

Satana este voinţă, materie triumfătoare dar şi spirit în acelaşi timp; el este reprezentantul acelui păgânism carduccian, manifest aici pentru prima oară, încărcat de elenism, de arta pe care creştinismul a sfărâmat-o. Toate marile acţiuni ale umanităţii aparţin însufleţitorului spirit satanic, agitator al materiei. Satana are toate atributele: el este nesfârşitul principiu al Firii, materie însufleţită, spirit, raţiune, sens. Lui îi va dedica poetul însumarea versurilor laudative. În veacul prezent rugina duratei a sfărâmat spada arhanghelului Mihail; el este acum precipitat din firmamentul cerului în care religia nu mai există. Prima cădere luciferică nu a existat, absenţa religiei precipită acum toţi îngerii cerurilor. Singura materie veşnic însufleţită, veşnic vie, conţine în ea pe regele fenomenelor şi al formelor Satana, singura existenţă însufleţitoare în Univers. El a însufleţit clasicismul, invocat aici în toată seninătatea elenă:

A te ferveano Le danze, *i cori*.

A te i virginei Candidi omori.

Tra le odorifere Palme d ldume Dove biancheggiano Le ciprie spume.75

Zadarnic „furia nazarineană" a ars semnele păgâne ale clasicismului, Satana se va perpetua mai departe în alchimişti, în magi, în sufletele rebele ale lui Wicleff şi Huss, în Savonarola şi Martin Luther. Ei sfarmă şi aruncă lanţurile gândirii umane, liberând-o, proclamând înălţarea materiei, victoria satanică. *Imnul Satanei* a putut fi numit o orgie artistică asemănătoare fermentării vinului. El este în realitate încercarea unui poem filosofic. Cu *Imnul Satanei* Carducci intră în domeniul noii sale arte, a cărei materie va forma-o de-acum înainte exaltarea vieţii pământene şi ura asceticului Ev Mediu. În ochii Satanei, calomniatorul preoţilor, străluceşte reflexul torţei civilizaţiei purtată înalt de-a lungul rătăcirii în vreme.

*

Giambi ed Epocii înseamnă lupta literară în care poezia lui Carducci cunoaşte acum marile rafale ale furtunii politice, care nu au mai suflat, de la Dante Alighieri, asupra Italiei. Bătălia carduccianã este istoria trăită furios, cu pasiune, istoria restrânsă la biciuirea pasionată a contemporaneităţii italice. Aceasta este poezia cetăţenească, la care Carducci s-a oprit timp de zece ani, deschizând o paranteză necesară conştiinţei sale de poet al Italiei.

Va folosi toate armele satirei, accentele amare ale deziluziei, sarcasmul, vehemenţa dinamică în expresiuni, invectivele violente, imprecaţia pasionată. Toate aceste elemente sunt însumate pentru lupta care caută să îndrepte sufletul trist al patriei, fiorul liric permanent la Carducci. Pentru Italia Risorgimentului, aspiraţie spre romanitate, spre unitate, libertate, independenţă care cristalizase ca o realitate a suferinţelor, a forţei, a încrederii în viitor, pentru această Italie de vis mazzinian, ridică însumarea imnurilor poetul ei, Giosue Carducci.

Va fi ajutat în luptă de modelele scriitorilor francezi Quinet, Prud homme şi mai ales Victor Hugo.

Cuvintele *Giambi* şi *Epocii* au aceeaşi semnificaţie fiind sinonime. Poate prin *Giambi*, Carducci voia să desemneze conţinutul poeziei de satiră, violentă, lirică, iar prin *Epode* înţelegea forma metrică adoptată care consta, în marea majoritate a producţiilor, din patru versuri în care alternează endecasilabele cu versurile de şapte silabe, într-o impetuoasă formă care susţine vehemenţa fondului.

S-a afirmat în multe rânduri că *Giambi ed Epocii* sunt mai mult documente istorice decât poezie. (Unele poezii ale lui Carducci sunt articole de fond, cum va declara un critic ca Oriano.)

Încă din prologul noului său volum Carducci îşi defineşte poezia de luptă: din arcul încordat va arunca cerurilor mai puternice lovituri, săgeţile fiind purtătoarele mesajelor înflăcăratei sale inimi.

Meminisse borret este expresia unui „oribil sarcasm" pe care l-a putut provoca înfrângerea garibaldină de la Mentana. În cetatea Florenţei, în care sunt evocate marile umbre ale trecutului pe care le parodiază urmaşii nedemni, Dante Alighieri însuşi face pe călăuza străinilor invadatori în templul gloriilor italiene, Santa Croce. Cine vrea, să dea un picior în spatele poporului italian – este invitaţia finală a versurilor fierbând de indignare.

Într-un ciclu al invectivelor contra Papei, omul Vaticanului, este epodul de dezlănţuire neînfrânată a urii anticlericale. *Per Eduardo Corazzini morto dalie ferite ricevute nella Campagna romană del 1868*. Epodul se deschide cu o invocare către armatele franceze, armatele revoluţiei, armatele care au distrus tronurile şi altarele, în Italia aceste armate ale libertăţii s-au transformat însă într-o ceată papală care încearcă să oprească mersul istoriei. În partea a doua a poeziei este evocată viaţa senină a prietenului Corazzini, în mijlocul naturii, care

însă o părăseşte mergând să lupte pentru unirea Romei cu Italia. În cea de a treia parte, poetul intră direct, liric, în poezie. El se va strecura pe secrete căi spre Papa, preotul nelegiuit din Vatican şi-i va pune în faţă toate crimele pe care le-a făcut luptând contra italienilor. Pe acest bătrân sângeros, pe acest bătrân sălbatic, care cerşeşte aurul lumii şi vrea să ridice contra Patriei un război universal, îl va excomunica el, Giosue Carducci, poetul viitorului.

Se ridică zâmbetul sarcasmului în *La Consulta Araldica* pentru întoarcerea, pe care unii o doresc, din drumul progresului. Instituindu-se o comisie pentru a da sugestii guvernului în materie de titluri şi steme nobiliare, Carducci vede în ea simbolul unei neputincioase reacţiuni. În zadar va fi fost făcută revoluţia italiană, dacă se încearcă astfel restabilirea unei stări antidemocratice. Ironia merge până la râsul sarcastic. El nu va invidia bătrâneţii aceste jocuri infantile ale stemelor inofensive. În drumul evoluţiei, al progresului, acest muribund aşteaptă îmbrăcat de gală suprema zi, în timp ce în zgomotele mari ale tobelor libertăţii se prăbuşeşte şi Evul Mediu obscurantist şi carnavalul acestor anacronice, aristocratice travestiri.

Culminaţia invectivei contra Italiei contemporane este în cel mai frumos epoci al său: *În morte di Giovanni Cairoli*. Se manifestă tendinţa obişnuită a lui. Carducci ca în prima parte să exalte virtuţile trecutului sau ale eroului, iar în final să pună în contrast tristeţea actuală, stările care stârnesc furia batjocurii. Murind pentru Roma nemuritoare, viitorul va aduce libertatea asupra Capitoliului şi un mare poet va intona atunci imnul celor patru fraţi Cairoli, care au murit pentru ea. În contrast cu durerea de a fi văzut acum de eroi ca mamă a fraţilor, inutila lor jertfă, traversează acum orgia contemporană, trădarea, laşitatea.

Mai mult decât de setea de glorie, Giosue Carducci a fost ars de aspiraţia spre ultimele zeităţi supravieţuitoare, dreptatea şi libertatea. Spera a fi fost poetul italic, luptător al noii ere, ale cărui strofe vibrează spre cer ca spadele, iar cântul, aripă de incendiu, devorează pădurile în mersu-i nestăvilit. Dar încercarea de a zgudui vechiul titan, poporul italian, prin insultă, prin invectivă şi blestem, este vană. De aceea va exista întoarcerea spre trecut şi întoarcerea poeziei spre Maremma. Nimeni nu va fi descris mai frumos peisajul fantastic al Maremmei, de coline sub soare, mlaştini, vegetaţie de lande, furtuni.

Tumultul *Iambilor* se linişteşte în finalul *Cântului iubirii*. Nimic

nu mai aminteşte de vehemenţa accentelor de până acum. Înseninarea lui este aceea pe care o acordă înălţarea deasupra patimilor. Ciclul poeziilor *Iambilor*, început în blestem, se sfârşeşte în binecuvântare. Eterna poezie a iubirii inundă general. O savantă enumerare gradată, crescendo simfonic, ridică frazele armoniei acestui universal poem, din sălile umile, din câmpiile Trasimenului, din palatele poporului liber, din bisericile marmorei, din oraşele care se urcă în munţi, din mănăstirile, din glorioasele străzi şi pieţe în care înfloreşte arta, din lacuri şi râuri, din culmile înzăpezite, din umilele case. Se ridică, înalte, notele iubirii, panteistic însufleţind pământul.

Această închidere a *Iambilor* anunţă lumea nouă a poeziei sale, care cunoaşte echilibrarea tumulturilor.

*

Tumulturile de până acum găsesc o pace nouă, nu numai a sufletului ci şi a unei mai calde preocupări pentru poezie, a unei senine estetici. Eliberată de sub semnul parantezei absolut violente, poezia se întoarce liberă în regatul său, purificată de pasiune, individualizată, umanizată.

Rime-le *Nuove* reprezintă umanizarea carducciană, coborârea în suflet, sondarea, căutarea frumuseţii. Volumul se deschide cu o poezie *Alia Rima*, în care autorul face un istoric al rimei de-a lungul veacurilor Răzvrătit, liber, se poate înclina poetul acum în faţa rimei cu care a luptat şi pe care a învins-o. Partea întâi a cărţii conţine 34 de sonete. Primele tratează istoria acestui „*brève e amplissimo carme*" ilustrat de Dante, Petrarca, Tasso, Shakespeare, Alfieri, Foscolo. Trei sonete celebrează figura lui Homer care va străluci veşnic lângă soare. Cu solemne accente virgiliene, de o extraordinară putere plastică, aidoma unui monument, este descris II *bove*, simbol al muncii calme, al vigorii, al resemnării. Tot de o manieră cu totul virgiliană este şi sonetul *Virgilio* în care, cu versuri ce amintesc esenţa artei virgiliene, este redat efectul poeziei sale sub o clară lumină lunară, sub seninătate, purtând toate ecourile Naturii.

Un magnific portret al lui Ariosto, divinul lombard a cărui frunte păstrează încă mirarea marilor visuri de poezie este sonetul: *Dietro un ritratto dell'Ariosto*. Fruntea – tot portretul este redus numai la ea – strălucea ca o stea sub sărutarea iubirii, răsplata marii poezii.

Oda *Ad Alessandro Ancona* condamnă marile mistere ale Evului Mediu, strivit de creştinism, când viaţa ieşea din mănăstiri numai

pentru a intra în morminte. Era domnia tenebrelor, ura soarelui, aspiraţia spre gol. Se contrapune lumea senină, elenă, sub soare, clară, armonică. În zugrăvirea veacului de mijloc, de teroare şi de umbre, Carducci găseşte accentele încărcate de efluvii ale misterului. Ca un clasic triptic se deschid cele trei *Primăveri elenice*, inspirate de iubire sub semnul vast al elenismului. Prima este *Eolia*. În sufletul poetului a înflorit primăvara şi imaginea Eladei. Acolo în Delfi, în ţara apolinică a poeziei şi a frumuseţii, poetul italic îşi va invita iubita la fuga de ţărmurile pătate, la uitarea lor. *Dorica* este o invitaţie la o altă călătorie, în Sicilia, unde întreaga insulă freamătă de iubire sub domnia Afroditei. Ultima, *Alessandrina*, însumează încă o dată contrastul între actual şi clasic. Armonia şi coloritul celor trei *Primăveri elenice* sunt mărturia stăpânirii desăvârşite a formei.

Ciclul următoarelor poezii este sub semnul inspiraţiei intime şi niciodată nu s-a scuturat mai mult de erudiţie şi reminiscenţe Giosue Carducci ca în: *Idillio maremmano*, inspirat de marea poezie a nostalgiei şi amintirilor. Blonda Maria a Maremmei, iubirea primă, aurora iubirii, îi apare în această lună de aprilie. Frumuseţea ei traversează amintirea, înaltă, surâzătoare, ochii ei albaştri înfloresc în aurul părului ca în ondularea spicelor. Întruchipând înflăcăratul anotimp, marea frumuseţe trecea în mijlocul Naturii. *Idillio Maremmano* este poezia nostalgiei, a evadării în Natură, în viaţa simplă a celui ars de civilizaţia citadină, mistuitoare, complexă.

Davanti San Guido este capodopera poeziei autobiografice. Puterea evocatoare a poeziei carducciene se manifestă culminând. Sub semnul soarelui negru al nostalgiei, al aspiraţiei spre amintire, invadează întreagă personalitatea poetului cu visurile şi idealurile sale. Natura cu atributele de bunătate, însufleţită patetic, reprezentată prin chiparoşii care recunosc figura poetului, îl îndeamnă la reîntoarcerea spre ea, ei îi evocă trăirea maremmană. Îndeamnă la coborârea din trenul-simbol al trecerii pe lângă amintiri, îndeamnă la rămânere. Răspunzând Naturii poetul declară imposibilitatea reîntoarcerii în vremea care a fost: „*Or non epiu quel tempo e quell età*" 76. El este acum o celebritate care ştie greceşte şi latineşte. Aceste atribute ale celebrităţii impresionează trist chiparoşii, soarele, care au milă de bietul om care şi-a pierdut copilăria şi apropierea de Natură. Vântul adusese de mult pe aici, pe aripile sale, suspinele bietului om celebru. Se ridică acum marea simfonie eternă a Naturii. În neantul ei calm»

tristeţea umană dispare. Marea albastră luminează sub apusul pe care zborul păsărilor îl traversează: noaptea va fi încărcată de cântecul privighetorii. În miezul zilei următoare, sub soare, în liniştea înflăcăratelor câmpii chiparoşii vor intona eternele acorduri pe care pământul şi cerul le schimbă, nimfele înălţimilor vor flutura albe văluri iar Pan eternul, rătăcind solitar pe înălţimi, va scufunda în dumnezeiască armonie chinul omenesc.

Legată de vocile chiparoşilor apare „*înaltă*, *solemnă*, *îmbrăcată în negru*" Nonna Lucia, ca însăşi imaginea Versiliei. Ea poate povesti încă o dată basmul universal al căutării idealului: „*sette paia di scarpe ho consumate / Di tutto ferro per te ritrovare / Sette verghe di ferro ho logorate / Per appoggiarmi nel fatale andare*" *77*.

Dar pe planul realităţii imediate, vârtejul trenului – al vieţii – îl poartă pe poet dincolo de ţara amintirilor.

Niciun ochi uman nu a contemplat poate vreodată mai adânc solemnitatea, bunătatea Naturii. Şi nicio durere a inimii şi a nostalgiei nu s-a exprimat mai sincer că în această lirică a sunei mari voci a poeziei.

A cincea parte a volumului conţine capodopere istorice.

Îl *comune rustico* este un tablou al istoriei, strălucitor de culoare, încărcat de realismul reconstituirii. Se celebrează rustica virtute simplă a instituţiei comunale, solemnitatea austeră, fără grandilocvenţă. Consulul comunei împarte poporului pădurile, păşunile, cerându-le să moară pentru libertate. Poporul freamătă de orgoliul libertăţii absolute sub marele soare-simbol.

A Vittorio Hugo este desigur cea mai realizată poezie care a fost închinată vreodată poetului francez. El este cântăreţul epic al istoriei, întruparea sufletului Franţei, în toate aspiraţiile ei. Opera lui uriaşă este şi a sufletului lumii. Omagiul poetului istoriei italice şi al *Iambilor*, către poetul *Legendei Secolelor* şi al volumului *Chitiments*, închide cea de-a cincea parte a volumului. Este continuată inspiraţia istoriei şi în cartea următoare, culminând în capodopera poeziei carducciene *Qa Ira*.

În *Qa Ira* accentele epice sunt de o solemnă grandoare. Momentyl cel mai epic al istoriei moderne, Revoluţia Franceză, culminând în septembrie 1792 prin măcelurile din Paris şi apărarea uriaşă a Franţei de către armatele populare, este înconjurat de o infinită simpatie lirică.

Poetul, ajutat de sensibilitatea lui fină istorică, de totdeauna, a ştiut să aleagă cele mai reprezentative momente, tot atâtea basoreliefuri ale frizei istoriei. Uneori găseşte episodul direct în Michelet care scrisese această istorie după mărturisirea sa: „*quelquefois trop emu peut-être*", îi adaugă marile sale calităţi stilistice, îl încarcă cu magica potenţă a versului.

Qa Ira, cântecul revoluţionar din 1782, a dat titlul său coroanei celor 12 sonete.

Qa Ira aduce iniţial imaginea câmpiilor Franţei în acel sfârşit de august 1789. Plugarul câmpiilor necultivate, solitare, în apusul roşu, cuprinde cu ochiul rătăcitor pământurile care ele însele presimt lupta viitoare. Ca o exasperare a sentimentului naţional, irupe strigătul plugarului simbol: „*avanti*, *Francia*, *avanti*".

Qa Ira trece în revistă pe luptătorii revoluţiei. Sunt înfăţişaţi în calde culori picturale, cu trăsături rapide, concise caracterizări, cu fiorul admiraţiei, fiii pământului francez care ascend culmile idealurilor. Iată-i astfel pe sublimul Hoche, a cărui tinereţe fulgeră între primejdii, Desaix, omul datoriei, nepăsător de glorie, Murat a cărui viaţă de furtună I-a dus până la coroana regala.

Qa Ira continuă naraţiunea de nenorociri a precedentului. Flutură la Primăria Parisului steagul negru al primejdiei. Şi soarele, viaţa şi iubirea sunt interzise. Bubuie tunul amintind de aceeaşi stare a pericolului, în grupuri statuare, solemne, poporul trăieşte aceeaşi unitate a gândirii: „*Perche viva la Patria*, *oggi şi muore*". În faţa palidului, giganticului Danton defilează ceata desculţă a femeilor care în ora primejdiei Patriei, îşi împing spre luptă fiii ale căror singure arme sunt furia şi dorinţa de luptă. În faţa lui Marat, în aerul întunecat, trec „turme" de oameni cu pumnale ridicate. La trecerea lor plouă cu sânge. Se ridică zorile deasupra zilei bătăliei de la Valmy pe colinele Argonne. Tricolorul libertăţii aşteaptă soarele şi vântul care va flutura epic. E ziua în care destinul va măcina întâmplările viitorului iar roata lui va fi pusă în mers de sângele armatelor cetăţenilor desculţi.

Strofele ultimului sonet sunt sub semnul dinamic al Marseillezei. În mers cu armatele populare victorioase sunt şi ideile liberale ale progresului uman. Apusul este livid pentru retragerea armatelor prusiene învinse. Dintr-un grup de necunoscuţi se desprinde figura lui Goethe care va proclama uriaş noua istorie a lumii: „*Al mondo oggi da questo luogollncom.in*. *cia la novella storia*" *78*.

Întreg volumul *Rimelor noi* stă sub semnul *Congedoului* final, unde Carducci îşi condensează idealul de artă. Poetul nu este trubadur, un leneş pierde-vară cu ochii în stele, ci un utilitarist grădinar care lângă florile ornamentale cultivă şi legumele folositoare.

El este şi un *grande artiere*, lucrător cu muşchii de oţel, cu capul mândru pe gâtul curbat, cu ochiul vesel, cu pieptul gol. Din zori acest faur munceşte în fierăria poeziei. Masa incandescentă a metalului o lucrează în cânt, pe nicovală, transformând-o în operă de artă. Va făuri scuturi, diademe, coroane, tot atâtea simboluri ale poeziei patriei şi frumuseţii. Pentru el însuşi va lucra o singură săgeată de aur pe care o va arunca în soare, privindu-i ascensiunea în lumină. Această vedere a versului în zbor îi acordă bucuria creaţiei şi a muncii împlinite.

Cu simbolul poeziei făurite de muncitorul-poet se închide volumul *Rimelor*.

După marile furtuni care au bântuit sufletul, navigarea este acum pe mările seninătăţii, sub cerul în care lumina fulgeră alb, orientată de soarele clasicismului. Forţa, tinereţea, perfecţiunea sunt atribute elenice şi de la ele se revendică poezia *Odelor*. Idealul de totdeauna al clasicilor a fost de a nu face să fie transparent sub formele perfecte, ale marmorei de exemplu, alt sens decât al armoniei şi simetriei. Canoanele erau ale unei dogme de frumuseţe pură, pe care compasul dumnezeiesc al sculpturii le modela. În măsură şi pondere sunt limitele. Echilibrurile nu sunt rezultate ale neutralizării pasiunilor ci ale închiderii lor în perfecţiunea clasică. Erupţia sentimentelor este o violenţă pe care zăgazurile formei o stăvilesc ca un torent. Dincolo de diguri sunt întunecatele regiuni sub vânturi de tumult, ale romantismului.

Clasicismul lui Carducci a fost integral şi al formei şi al tendinţei, care putea avea o nuanţă de „păgânism". Cântarea Eladei şi a Romei se pierduse în veacul romantic. Carducci reia drumul spre ţelurile acestea atras de o aspiraţie de neînvins. El intuia prin studiu faptul că această tradiţie clasică, eclipsată acum, nu se pierduse niciodată în Italia de-a lungul timpului. Iar prin perfecţiunea formei se apropie mai mult de steaua polară a neoclasicismului. Neoclasicismul carduccian cunoaşte, el fiind italic, şi nuanţa latină.

Apariţia primă a *Odelor* a fost de însemnătatea aprinderii unui nou şi scăpărător astru pe cerul literaturii italiene. Carducci devine „dictatorul" poeziei, atingând perfecţiunea artei sale. Toată viaţa

putuse să-i fie pregătire la marea probă, ascensiune spre această culme a poeziei sale.

În primele *Ode*, Carducci a putut să arate la ce înălţimi se poate ridica arta reînnoită a clasicismului şi să demonstreze, antiromantic, şi că expresia şi frământările moderne pot să fie redate prin starea clasică a seninătăţii şi a desăvârşitei forme.

Carducci va exprima forma romanităţii în poezie, el va fi poetul reîntors spre marele trecut latin, extrăgând de acolo materia de cânt, argumentul continuităţii istoriei Italiei.

Fatalitatea istorică este primită cu seninătate, redarea ei nu cunoaşte tumulturile *Iambilor*, existând acum o stare calmă. Este afirmarea reînnoită a omului neascetic, care trăieşte în mijlocul vieţii senine a unui păgânism acceptat. Viaţa este iubită ca şi lupta, se echilibrează realitatea cu idealul.

Odele barbare au izbit prima dată literele italiene prin formă. Sistemul adoptat de Carducci era acela încercat de Chiabrera şi constă în reproducerea versurilor latine, fără a ţine seama de cantitate, ci aşa cum un modern neolatin le citeşte, cu pauzele şi accentele caracteristice limbii sale proprii. Această ritmică a *Odelor* putea fi numită de Carducci barbară, fiindcă: „*tali sembrerebbero al giudizio dei greci e dei romani*, *se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica e perche tali soneranno per troppo a moltissimi italiani*, *se bene composte e armonizzate diverşi e di accenţi italiani*" *79*. Rima fusese părăsită pentru o mai adâncă scufundare în clasicism.

Atributele de totdeauna ale poeziei carducciene îşi găsesc în *Ode* culminaţia prin rara sa putere de reprezentare, de sintetizare, desăvârşirea tehnică, puterea plastică a versului încărcat de culoare şi armonie, extraordinara lui forţă asimilatoare, trecută acum prin prisma personalităţii sale dezvoltate la maximum.

Există în *Odele barbare* darul lui Michelangelo, titan al sculpturii, al artei. Ele sunt strigătul de luptă al acelui care băuse apă vie din antica amforă a poeziei clasice: „*Odio l'usata poesia*" va declara poetul în noul mesaj poetic al *Odelor*, în preludiul lor. Este strigătul de luptă al ultimei bătălii contra romantismului.

Alle fonti di Clitumno este o sinteză a istoriei, pe care veacurile Italiei au trăit-o, şi în acelaşi timp înseamnă idealul carduccian de revenire la marile exemple de reînnoire prin clasicism. Sunt însumate toate temele poeziei carducciene: grandoarea Romei, amintirea

Istoriei, exaltarea clasicismului în contrast cu întunecatul ascetism medieval. Strofele iniţiale ne descriu un idilic tablou al vieţii rustice în preajma izvoarelor Clitumnului. Tot peisajul freamătă de istorie, inima poetului simte „*l'antica* patria este invocat râul, martor a trei imperii, să reevoce istoria. Aici a fost domnia umbrilor, a etruscilor şi apoi a romanilor. Este introdus în simfonie acordul major, tunetul furtunilor pastoralei, lupta împotriva furiei punice a lui Hanibal şi cartaginezilor. Aici, la picioarele munţilor, lângă izvoarele fluviului, este desigur şi izvorul poeziei italice. Aici au trăit nimfele şi naiadele. Începe apoi o parte nouă a contrastului de totdeauna dintre Antichitate şi Creştinism. Prin contrastul trăirii de umilire şi de ascetism a sufletului din Evul Mediu, erupe salutul poetului pentru sufletul antic care putea să aibă seninătatea pe ţărmurile Ilisului şi să fie întreg şi drept pe marginile Tibrului.

Şi Italiei – a cărei glorificare în această Odă a peisajului, a gloriei, a originii ei, este maximă – îi este adresat un salut de intonaţie virgiliană: „*madre di biade e viti e leggi eterni*! *salve Ha te i canti de l'antica lode / Io rinnovello*" & *O*.

Această odă, cântec al laudei, poate fi aplaudată panteistic de munţi, de păduri, de apele verdei Umbria. Tradiţia antică va fi reluată în Italia redeşteptată în mersul progresist al evoluţiei civilizaţiei pe care aburul îl înseamnă în final.

Întreg sufletul poporului italic freamătă în această culminaţie a *Odelor barbare*. Mai mult ideea de Roma domină. În cerul Romei, sufletul poeziei este înfăşurat de lumină. Căci soarele dumnezeiesc scapără în vastele ceruri albastre din înaltul Romei. Ca o iubitoare mireasă poate întinde cetatea braţele de pe cele şapte coline către soare.

Îi este inspirată de către întunecata Bologna, oraşul cu multe turnuri, poezia: *Nella piazza di San Petronio*. În ultimele raze ale apusului de iarnă, care vrea să redeştepte în pietrele turnurilor sufletul secolelor, este invocată Bologna trecutelor primăveri de glorie, când regele Enzo căzuse prizonierul liberei Comune, simbol al monarhei prăbuşite.

O apoteoză a lui Garibaldi se înscrie în oda: *A Giuseppe Garibaldi*. În noaptea bătăliei şi retragerii de la Mentana, sub cerurile reci, plumburii, Garibaldi călăreşte înaintea eroicelor sale cete. Din brazdele măcelurilor, din tufişurile acoperite cu sânge se urcă flăcări spre cer,

răsună voci; în fund se ridică viziunea olimpică a Romei. Este invitat, în Capitoliul eroilor, rebelul de la Aspromonte, răzbunătorul de la Mentana. Această parte a evocării marşului tragic e urmată de glorificarea absolută a marelui erou. El ascende în adunarea sufletelor protectoare ale Patriei, dar inima lui rămâne

21 – Studii Italiene. – c. 133.

totdeauna, pe pământ, a Italiei şi a luptelor pentru libertate.

Cartea a doua a *Odelor barbare* este mai puţin sub semnul istoriei şi mai aproape de starea lirică. Cea mai romantică poezie a lui Giosu-Carducci este elegiacă: *Alia stazione în un mattino d'autunno*. Tristeţea care domină este aceea a despărţirii în toamnă când toate gesturile, toate atitudinile sunt înfăşurate în melancolie. Este una dintre cele mai personale, mai sensibile, mai pasionale lirici carducciene. Toamna înaintată domină absolut. Felinarele străzii care duce la gară se urmăresc în spatele arborilor picurând de ploi, aruncând o palidă lumină în noroi. Strident, ascuţit, fluieră o locomotivă. Cerul este de plumb în dimineaţa toamnei înconjurătoare. Unde se precipită această lume a călătorilor, spre ce dureri necunoscute sau îndepărtate speranţe? Poetul este smuls din acest gând general, îndreptat spre omenire şi convulsiunile ei şi aruncat în durerea proprie prin gestul iubitei, al Lidiei, de a întinde biletul controlorului. Acest gest al plecării înseamnă părăsirea, aruncarea în trecut a iubirii, a bucuriei şi amintirilor ei.

Mai puternic este realismul poetic carduccian în descrierea atmosferei gării premergătoare plecărilor. De-a lungul convoiului, ca umbre „i vigili" încearcă frânele, roatele. Se închid uşile. Lugubrului zgomot al ciocnirii metalului îi răspunde ecoul de durere al sufletului chinuit. Răsună o chemare ultimă, deasupra acoperişului se revarsă apele ploii. Pleacă trenul purtând iubirea, chipul palid, înstelaţii ochi. Era în jur marea vară, fremăta viaţa în aer sub sărutarea de lumină a soarelui de iunie când începuse iubirea. Din visul înalt al verii şi al dragostei este azvârlit în realitate în prezent, în solitudine, sub ploi.

Capodopera finală a *Odelor* este: *Presso l'urâta di Percy Bysshe Shelley*. În cimitirul englez, lângă urna funerară a lui Shelley vederea morţii provoacă melancolia iubitei care îl întovărăşeşte pe poet. Dar marea putere magică a poetului va dovedi că este zadarnică ora prezentă şi va clama o dictonică afirmaţie: „*sol nel passato e il bello*, *sol nel la morte e il vero*". CI io se va ridica pe muntele secolelor şi va cânta

deschizându-şi aripile spre cer. Şi în reevocarea trecutului, strofele vor zbura spre insula fantaziei, spre noile câmpii Elizee, create de Carducci: insula frumoaselor, insula eroilor, insula poeţilor. Aici sunt evocate marile umbre ale trecutului de eroism, de luptă, de iubire şi de poezie. Sunt eroii Siegfried *şi* Achile, Ofelia, Roland şi Hector. Aici regele Lear vorbeşte rătăcitorului Oedip, care mai caută încă Sfinxul, Cordelia este alături de Antigona, exemple ale iubirii filiale. În această insulă niciun poet al noii poezii nu a putut fi primit, în afară de spiritul titanic al lui Shelley.

Ultimul volum al poeziei lui Giosue Carducci este: *Rime e* Ritmuri. Ele pot fi numite paralipomenele *Odelor barbare*, urmărind aceleaşi mari teme, în forma care îi consacră marele succes şi celebritate absolută.

Sunt învăluite în lumina crepusculară a sfârşitului vieţii de tumult şi de pasiune italică. Melancolia genera poezia.

Inspirându-se dintr-o veche biografie provensală a lui Jaufre Rudei şi din exemplele cristalizării acestei legende în poezia germanilor Uhland şi Heine, scrie Carducci balada romantică: *Jaufre Rudei*. Iubirea pentru idealul principesei îndepărtate are accentele cele mai pure într-o atmosferă de muzicală armonie. Înaintează spre Liban, nava latină. La proră, ars de febră, stă prinţul de Blaia, trubadurul Rudei. Privirea lui caută febrilă înălţimile Tripolisului sirian, castelul Melizandei. Nava acostează în liniştitul port. Scutierul Bertrando va transmite Melizandei mesajul de iubire şi de moarte al seniorului Rudei. Melizanda va merge spre mare, unde Geaufredo aşteaptă moartea intonând stanţele canţonei de iubire pentru această îndepărtată dragoste. În faţa vederii va exclama: „*son questi i begli occhi che amore / pensando promisemi un giorno*? / *E questa la fronte ove intorno /* îl *vago mi-o sogno volo*?" Ce este viaţa altceva decât fuga visului: „*La favola brève e finita*". 81. Singurul adevăr nemuritor este iubirea.

*

Dar omagiul de totdeauna al cercetătorilor a fost pentru Giosue Carducci, poetul celei de-a treia Italii.

Poezia sa are un caracter naţional, chiar în clasicism, care este italic, el fiind într-adevăr poetul de totdeauna al istoriei şi literaturii italiene. El nu s-a înălţat la o linie universală, sentimentele poeziei vibrând la acordurile pe care doar faptele Patriei le deşteptau. Zona lui

de reverberaţie asupra felului poeziei europene are deci această caracteristică. Dăruind marii poezii capodoperele *Odelor barbare* locul lui Carducci este sigur în Pantheonul literaturii. Aci a dus tumultul, pasiunea, răscolirile celor cincizeci de ani ai Risorgimentului italian.

Romancieri italieni contemporani

I. FRANCESCO JOVINE, LE TERRE DEL SACRAMENTO

În Italia actuală tot mai mulţi purtători de cuvânt ai culturii, cu opinii politice diferite ori aparţinând unor curente artistice diferite, se întâlnesc sub semnul luptei pentru pace şi acorduri internaţionale.

În operele lor tot mai mulţi scriitori, artişti, pictori, cinematografişti înfruntă realist şi oglindesc artistic problemele societăţii în mijlocul căreia trăiesc, sensul şi istoria oamenilor contemporani.

Tot mai mult ei denunţă cu vehemenţă mizeria profundă a societăţii capitaliste, spărgând măştile aparenţelor cu care se acoperă hâda faţă a capitalismului.

Eroii actuali ai literaturii italiene evoluează spre viaţă. Ei au oroare de solitudine. Evadarea din carcera singurătăţii, uitată de eroul pseudoromantic, de introspectiv, devine o temă majoră a scrisului italian. Sub impulsul mişcărilor de luptă pentru pace, pentru solidaritate, eroii scrisului tind către o viaţă mai plină de lucruri concrete, de raporturi reale efective, de bucurie. Prietenia încrezătoare, bărbătească, sub semnul luptei pentru mai bine este o altă temă frecventă alături de tematica rezistenţei.

Bineînţeles că nu se poate vorbi de un salt acrobatic din domeniul scrisului, care avea ca temă pe omul singur, în acela al domeniului literar cu omul luptător pentru şi sub semnul colectivului şi al solidarităţii, A existat o etapă intermediară pe care o ilustrează mai ales scrisul unui romancier ca Pavese. Omul lui Pavese nu este un om nou, el este încă omul vechi al literaturii vest-europene, din ultimii cincizeci de ani, singur, chinuit, incapabil de a putea ieşi din sine însuşi. Numai că de data aceasta, la scriitorul italian, el are conştiinţa acestei solitudini şi vrea s-o sfarme. El este produsul unei epoci de crize, dar îşi dă seama că trebuie să învingă crizele, e chinuit până la a se îmbolnăvi, dar ştie că este bolnav şi aspiră din toate puterile să fie sănătos.

Arta unor asemenea scriitori, al căror reprezentant îl socotim pe Pavese, stă tocmai sub semnul acestei lupte de a distruge în sine pe

omul vechi pentru a construi pe omul nou, de mâine. În nedesăvârşirea acestui efort stau limitele artistice ale unor astfel de scriitori, iar în tentativele curajoase de a fi făcut acest efort, găsit fiind necesar pentru construirea unei lumi noi, a solidarităţii umane, stă partea hotărât pozitivă de artişti şi de oameni conştienţi a acestor scriitori.

Dintre aceşti scriitori pe poziţia unui realism foarte avansat, în care pot fi descoperite elementele realismului socialist, stau unele opere ale scriitorului Francesco Jovine.

Francesco Jovine s-a născut în 1902 la Guardialfero (Campobasso) şi a murit, de un atac de inimă, la Roma, în aprilie 1950. Cele mai importante lucrări ale sale sunt *Signora Ava* (1942), *L'impero în provincia* (1946).

Îl *pastore sepolto* (1946), *Tutti i miei peccati*. În toată opera lui Jovine, chiar în acea parte care se revendică de la un mod fabulos, stă permanent nostalgia pentru colţul său de ţară, Molosse. Cu ultimul său roman, *Le terre del Sacramento* (apărut postum, la o lună după moartea sa şi încununat cu importantul premiu literar Viareggio), Jovine a vrut cu tărie şi a izbutit să-şi reînnoiască poetica, înfruntând greutăţile unui mare roman desprins dintr-un mediu şi o realitate istoriceşte determinată, într-o plină viziune realistă, foarte atent la antagonismele şi lupta de clasă. Mediul şi timpul în care se desfăşoară acţiunea romanului sunt acelea ale Italiei meridionale, imediat după primul război mondial. Cartea este o vastă frescă dramatică a anilor acestora – un roman care zugrăveşte cu o mare artă narativă speranţele de a avea pământ sau de lucru ale ţăranilor veniţi de pe front, neliniştea tinerilor intelectuali şomeri în capitalism, decrepitudinea burgheziei şi a moşierimii, care aruncă peste bord retoricele lor idealuri de libertate pentru a încredinţa cetelor fasciştilor sau carabinierilor lupta împotriva justelor revendicări ale ţăranilor, în ceea ce priveşte pământurile latifundiilor părăginite.

Cunoaşterea exactă şi profundă a realităţii meridionale cu problemele sale grele nerezolvate, cu marile sale energii înăbuşite de capitalişti, nu putea să nu ducă pe Jovine – scriitor comunist – către această carte care înseamnă o dată mai mult aspiraţia sa, lupta sa pentru eliberarea oamenilor de sub exploatare, pentru smulgerea ţăranilor Sudului din întunericul orb al misticismului şi al superstiţiilor.

Este vorba în *Le terre del Sacramento* de un patrimoniu de 3.000

de hectare, care a aparţinut episcopului din Morutri şi pe care o familie din marea burghezie şi I-a anexat după exproprierea parţială a domeniilor bisericeşti din 1867. Ţăranii muncitori, aţâţaţi de preoţii catolici, pradă misticismului, refuză să lucreze aceste pământuri, crezând că sunt blestemate fiindcă au fost luate de la biserică. Vaste, pietroase, fără de arbori, se întind Le terre del Sacramento, grevate de ipoteci, necultivate, blestemate în fantezia populară.

Proprietarul acestei latifundii, Enrico Canavale, supranumit *Capra del diavolo*, ros de alcool şi de lene» este reprezentantul tipic al moşierului meridional. Radical prin sentimentalismul cu vagi idei de fals umanitarism, el este preşedintele unui aşa-zis cerc muncitoresc, dar şi mare afemeiat, care nu cruţă nici pe una din rudele sale. Până la urmă se va ramoli, în crize de slăbiciune mentală şi fizică. El este bine ţintuit la stâlpul infamiei clasei sale şi ascuţit caracterizat de unul din eroii romanului: „*E ricco stondato e vuol fare la rivoluzione con*venţi *calzolai e sar ti della Terra Veccbia*. *E intanto la rivoluzione la fa a letto con le donne del* parentad082 Acest feudal prin temperament, liberaloid prin falsul său sentimentalism, ia în căsătorie sau mai bine zis este luat el în căsătorie de o femeie extrem de abilă, Laura, care se va servi de toate mijloacele caracteristice unei reprezentante a burghezo-moşierimii, pentru a înşela pe ţărani, ca să-şi desţelenească vasta moşie. E cu totul caracteristică, pentru relaţiile familiare în capitalism, descrierea aspectelor vieţii acestei familii în care soţia este „*una putana che în un anno ha preso marito*, *lo ha spogliato*, *gli ha fatto le coma*., *ha incantato un prete e ha messo nel sacco ducmila cafoni*" …*sz* Cel mai înflăcărat adorator al acestei femei este ducele Pietracatella, figură tipică de feudal care şi-a vândut pământurile „*senza sapere esattamente dove şi trovavano*. *Per me molti anni le mie terre furono pezzi di carta con la cifra dei miei debiti*" 84

Apar în roman, puternic luminate, şi alte figuri ale burgheziei infectate de morbul educaţiei strâmte, meschine, pe care au primit-o, interesate numai de folosul egoist. Iat-o astfel pe Clelia, menajera lui Enrico Canavale-Capra del diavolo, vară şi amantă în acelaşi timp, bineînţeles foarte religioasă, gata oricând să aprindă nenumărate candele în cinstea imaculatei Fecioare, gata oricând să fie model al virtuţilor domestice. Iată-l, cu totul caracteristic pentru felul cum capitalismul îl consideră pe intelectual, pe profesorul latinist Bărbieri, cu o familie numeroasa, cu o leafă de mizerie care-l face aproape să

cerşească mila lui Canavale, pentru a putea duce mai departe o mizerabilă existenţă, care sucombă în alcool. Iată-l pe preşedintele de tribunal de Martiis care deşi ramolit, senil, a împărţit multă vreme dreptatea în târguşorul de provincie Calena. El nu încearcă nicio durere, incapabil să se emoţioneze, înghite sălbatic o găină întreagă, deşi fiul lui murise chiar în ziua aceea. Şi toată această faună interesantă a capitalismului circulă, sau mai bine zis se ascunde, între zidurile cenuşii ale unui orăşel de provincie în care viaţa stagnează, parcă plină de praf. O lume în care burghezia şi moşierimea declină implacabil, descompunându-se sub viciile şi tarele sale manifeste şi ascunse.

Iată cât de artistic cristalizează acest aspect dezolant al vieţii de provincie într-o pagină a lui Jovine: „*Chiusi gli impiegaţi negii uffici*, *i cinquanta avvocaţi di Calena în udienza în Preţura o al Tribunale*, *i ragazzi raccolti nelle aule del Liceo*, îl *centro di Calena era deserto*. *Anche le messe della cattedrale crano finite*. *I panettieri avevano venduto* îl *loro pane*, *i tre' bărbieri della piazza Fraterna guardavano noi giornali illustraţi del mese prima*; *un garzone şi sfolitava i baffi*; *da un retrobottega veniva un ronzio di chitarra*.

Duc canonici, *pallidi e grassi facevano la ronda lentamente intorno alia cattedrale*, *disegnando con passi strasc*icaţii *Urniţi dell'ombre*. *Le acque della Fraterna avevano ripreso tenacemente a rodere gliorii muşchiosi della vasca con un bruşio folto di însetti* în *amore*". 85

În contrast cu lumea aceasta a marasmului, a plictiselii, a alcoolului, este lumea care palpită de viaţă a satului. În satul Morutri ţăranii muncesc de dimineaţă până seara, de multe ori la seceratul unor grâne care nu le aparţin, până târziu noaptea sub lună. Ei sunt exploataţi la sânge pe fermele, pe întinsele moşii, de către moşieri ori vechilii acestora.

Iată cât de mare e mizeria în Morutri, nu altfel decât la noi în ţară cu ani în urmă: „*Uscivano tutte le mattine e şi spargevano per i campi con un pezzo di pane bigio nella bisaccia*, *una cipolla o una testa di aglio*". 86 Cu câtă dragoste lucrează ei pământurile pe care le consideră ale lor, înşelaţi fiind în setea şi dragostea lor de pământ: „*Tornato* îl *sole i contadini şi misero a zappare*. *Şi avventerano sulle zolle con impeto guerriero*, *come se volessero finalmente domare quei campi selvaggi*. *Raccoglievano i sassi*… *dove la terra umifera era scarsa e af fior*

ava la rena compatta e gialla del sottostrato, i contadini transportavano la buona terra, che le alluvioni în tanti anni avevano ammontichiato altrove. I ragazzi transportavano la terra a spalla dentro le ceste ei *canestri di canna întreciatti durante l'inverno. Le donne inginocbiate, la spargevano con doici colpi di zappa o con le mani – un gesto largo e leggero come una carezza*". %*1*

Ei stau încă sub semnul forţelor negre ale misticismului. Conştienţi de viaţa lor de mizerie unii dintre ei cred că soluţia poate fi dată de rugăciuni. Călugării flagelanţi incită la supunere, la totală dedicare Domnului. Ei vor să ucidă orice urme, orice prilej de bucurie. Ei condamnă muzica, cer ţăranilor să arunce în flăcări, să îngroape ca într-un mormânt armele lor de luptă, chitarele şi mandolinele, instrumente ale desfătării „diavoleşti", puţinele cărţi care sunt găsite în satul acela, socotite fiind ca purtătoare ale germenilor pierzaniei. Cât de justificate şi de interesate sunt aceste acţiuni se va vedea la finalul romanului, când ţăranii răsculaţi nu mai au cu ce să se apere împotriva fasciştilor şi carabinierilor care au invadat ogoarele.

Ei sunt însă, în pofida acestor acţiuni conjugate împotriva lor, o forţă puternică, o forţă vitală. Iat-o astfel pe mama lui Lucca protagonistul romanului: „*Tutto il giorno occupata nelle faccende domestiche, nel lavoro dei campi. Filava, tesseva, ramm-endeva, zappava, dormendo poco, divorând-o frettolesamente* îl *sus cibo's* &…

Ţăranii sunt judecători ascuţiţi, ai stărilor de lucruri ori ai oamenilor. Iată de exemplu cât de ascuţită este judecata unui ţăran în privinţa bogaţilor: „*Attento*

Lucca. 1 riccbi sono come le pentole, che vanno nsate con cautela. Se ci stai troppo vicino ti sporchi. Naturalmente io non dicevo «*sporchi*» *în senso fişico. J ricchi anzi şi lavano molto. E da questa loro pulizia enata, în loro, l'ideea che tutti gli altri puzzino.*

Şi puo affermare care Lucca, che una delle armi piu potenţi di offesa dei ricchi contro i poveri siano l'acqua e il sapone. I ricchi mangiano, nevono, godono e şi lavano continuamente". B9

Cu multă justeţe Jovine pătrunde în diferenţierea ţărănimii. El arată cum mai ales zilierii se ridică la o justă concepţie, afirmând că pământul trebuie să fie al celor ce muncesc.

Este prezentă în carte figura luminoasă a lui Don Giacomo Fontana. Misionar în Africa timp de 40 de ani el nu a convertit niciun indigen, dar a căutat să-i vindece de tifos sau de oftalmie purulentă.

Don Giacomo Fontana este un epigon al unei puternice tradiţii iluministe, prezentă în sudul Italiei.

„Sunt douăzeci de veacuri de când în numele lui Cristos se face totul pentru a întârzia venirea dreptăţii pe pământ. Se pun tot felul de piedici pentru ca forţele interne ale societăţii să nu se dezvolte. Sunt ridicaţi săracii împotriva săracilor, nenorociţii împotriva nenorociţilor. Se întrebuinţează chinurile şi teroarea în afara Infernului şi Infernul este adus pe pământ.e

Aceste cuvinte care demască necruţător manevrele josnice ale capitaliştilor şi complicilor lor, clericii Vaticanului, le spune preotul Don Giacomo, personaj principal al romanului, lui Lucca Marano într-o convorbire care se situează în centrul cărţii.

Lucca Marano este un tânăr ţăran care şi-a aruncat veşmântul seminarial şi acum studiază Dreptul. Lucca, adolescent care studiază la Seminar, singurul studiu pe care-l putea face fără mulţi bani, după cinci ani îşi dă seama că această carieră, pentru care se pregătea, nu este pentru el. În cei cinci ani religia fusese, în realitate, pentru el *„simbolul verbal al unei serii de acte monotone pe care le îndeplinea distrat*

„Le preghiere parla-vano di pene, di lagrime, di tenebre presenti, di luce futura, di peccato, di speranze. E Lucca non aveva lagrime, non aveva dolori che gli rendessero penoso îl *vivere quotidiano. La sua asistenza era tranquilla, il suo sangue aveva un ritmo perfetto, placidi e junghi crano i suoi sonni. Non timpiangeva nulla della sua brève vita precedente, povera mă non dolorosamente mizera. Non aveva speranze perche era privo di diverse concrete esperienze… Continuando senza inquiétudine il suo esame interioare şi accorse che le practiche* religioase *gli pesavano come un ţastidioso compito scolastico*". 90

Aceasta e, de altfel, reacţiunea firească şi sănătoasă a unui tânăr sincer care iubeşte viaţa simplă şi sănătoasă. Lucca este viu, afectuos, în relaţiile sale cu colegii ori cu ţăranii din satul său, care-l privesc cu neţărmurită încredere. El este îngrozitor de sărac, iar viaţa lui ca student este reprezentativă pentru viaţa de mizerie a studenţilor în capitalism.

„Lucca Marano, figlio di Giuseppe, non era una vittima solitaria. Il suo destino, la sua tristezza di ventenne miserabile era simile a quella di Gesualdo, di Ferdinando, delle migliaia di studenţi che piovevano a Napoli tra ottobre e novembre per esporre ai Proţessori le nozioni lette

noi manuali di Diritto civile, durante le desolate stagioni trascorse în *vilaggi come Morutri. Lunghi mesi passati a fumar cioche avvolte nelle carte di giornale, mangiando lasagnette di farina grigia condite con aglio e peperoni fritte, accanto ai camini îngromati di fumo" 91*...

Singura ieşire a acestei studenţimi în mizerie apare emigrarea în America, ţară de altfel a făgăduinţelor înşelate.

Lucca luptă alături de ţăranii din satul său pentru pământ, pentru a smulge din partea moşierilor în schimbul desţelenirii pământurilor „sacrate", putinţa de a le lucra. Şi sunt înşelaţi de abila moşieriţă Laura. Nu este greu să-i înşeli pe ţăranii fără de pâine cu cuvinte amăgitoare: „*arendare perpetuă şi ieftină când pământul va fi desţelenit*".

În felul acesta sunt amăgiţi proletarii agricoli, zilierii care n-au posedat niciodată nimic. Suntem pe vremea marşului fascist asupra Romei, vedem primele apariţii ale fascismului, asistăm la primele încăierări, în timp ce măciucile şi primele cămăşi negre apar pe străzi gata să se alieze cu stăpânii împotriva robilor – vedem cum robii, aşa cum se întâmplă în romanul lui Jovine, se ridică în apărarea pământurilor.

Amintindu-şi de luptele lungi, înverşunate, purtate de cafonii Sudului în 1898, ţăranii din Morutri rămân pe pământurile lucrate de ei şi rezistă carabinierilor şi fasciştilor care intervin pentru a-i alunga şi pentru „*a restabili ordinea*".

Cuvintele pe care le spune Lucca în finalul cărţii sunt o pagină antologică a literaturii ţărănimii înşelate şi însetate de pământ:

„*Io sono tornato per dirvi che ci hanno tradito... Noi abbiamo bisogno delle terre di Sacramento, sono* îl *nostro pane. Ci hanno promesso di darcele e noi le vogliamo. Voi le avete lavoraţi... La tenuta e în mano a dieci persone che non hanno mai visto una zappa e vogliono mangiarsi* îl *vostro sudoare" S*$_2$ ...

În luptă Lucca şi alţi tovarăşi mor. La înmormântare mai răsună un ecou al vechilor superstiţii, în bocetele de o rară frumuseţe folclorică ale femeilor care plâng pe cei căzuţi.

Dar mai puternic este ecoul vocilor ţăranilor care jură să se reîntoarcă pe pământul vremelnic părăsit. Pământurile „blestemate1 au fost reconsacrate, prin sânge şi luptă, muncii, libertăţii, vieţii ţăranilor.

Lucca Marano s-a eliberat pentru că a luptat să se elibereze pe

sine şi pe alţii din minciuna relaţiilor capitaliste. S-a eliberat din seminar pentru sinceritatea conştiinţei sale. A luptat împotriva spiritului de violenţă de care alţi tineri fuseseră atraşi tocmai pentru această sinceritate a sa cu sine însuşi. Dar toate acestea se întâmplă la el fără o conştiinţă de clasă, fără o orientare ideologică – Jovine nu se simţea încă în stare să înfrunte tema unei lupte conştiente şi victorioase.

Psihologia ţăranilor lui Jovine are un fond pesimist (şi e clar de explicat această stare ţinând seama de împrejurările politice din Italia vremii respective). Foamea lor milenară de pământ n-a fost niciodată satisfăcută, ei n-au putut lucra niciodată altfel decât ca zilieri. Dacă istoria s-ar scrie din punctul de vedere al proletarilor agricoli italieni, ea nu ar fi decât o lungă serie de trădări şi de înşelări, de lupte şi de înfrângeri, mai ales în sudul Italiei, ţara cafonilor.

Aspectele cele mai pregnante, tarele cele mai simptomatice ale problemei Sudului apar cu un relief deosebit în cartea lui Jovine.

Ţăranii, burghezia, preoţii, societatea din sudul Italiei văzută de scriitor în una din cele mai părăsite regiuni ale ţării, arată o faţă de mizerie. Mizerie economică, culturală, religioasă. Eliberarea materială şi spirituală a populaţiei sărace nu s-a efectuat încă.

Italia meridională a fost totdeauna o problemă pe care forţele burgheziei nu au putut-o şi nu vor putea s-o rezolve.

În moartea generoasă a lui Lucca Marano şi a tovarăşilor săi, opuşi forţelor reacţiunii, în redeşteptarea acelor ţărani care s-au ridicat pentru a-şi apăra dreptul la o viaţă mai bună, Francesco Jovine, scriitor militant, arată o cale de urmat.

Este limpede că acelora ce le revine marea sarcină a eliberării de sub exploatare şi a trezirii la viaţă a Sudului sunt comuniştii.

Ultima carte a lui Jovine, descriind cu o mare putere de evocare viaţa tragică a ţăranilor italieni, aspiraţiile şi lupta lor, va rămâne desigur înscrisă în istoria literaturii italiene ca una din primele opere în – care pătrund elemente ale realismului socialist, în care poziţia scriitorului este a clasei celei mai avansate, în care se deschid perspectivele largi ale viitorului întrevăzut în prezentul de luptă.

Cartea lui Jovine ne lasă să încercăm, în acelaşi timp, un puternic regret pentru dispariţia scriitorului, în momentul în care ajunsese la un nivel ideologic şi artistic care i-ar fi permis realizarea de opere viitoare, menite să reflecte pe deplin marile probleme, care agită

frământata sa țară, și lupta dusă de clasa muncitoare italiană pentru construirea unei vieți libere și fericite.

II. SILVIO MI CHELI, TUTTA LA VERITA

În Italia de astăzi, în fruntea maselor, comuniștii luptă pentru eliberarea omului din sclavia superstițiilor, luptă pentru cultura care deschide maselor drumul spre cunoașterea lumii contemporane.

Astăzi, în viața culturală, în literatura și arta italiană se manifestă tot mai noi și mai puternice trăsături de realism, rezultat al contactului nemijlocit al creatorilor cu spiritul revoluționar al maselor de oameni ai muncii. Tot mai mulți scriitori oglindesc în operele lor, de pe o poziție înaltă, minunata luptă a oamenilor muncii italieni din timpul fascismului, din rezistență sau aceea de acum, împotriva apăsării puternice a monopolurilor unite italo-americane.

Tot mai numeroase sunt operele realiste ale scriitorilor italieni însuflețiți de înalte idealuri sociale, care demonstrează că într-adevăr literatura italiană se îndreaptă spre un nou și înaintat drum de dezvoltare. Printre aceștia se înscrie și numele lui Silvio Micheli.

Născut în ianuarie 1911 la Viareggio, Silvio Micheli a călătorit prin mai multe orașe italiene ca funcționar tehnic în diferite fabrici și uzine. În anii celui de-al doilea război mondial se afla la Napoli, ziua lucrând ca desenator tehnic într-o întreprindere metalurgică, noaptea căutând să oglindească în scris viața și întâmplările funcționarilor și muncitorilor dintr-o astfel de uzină. Așa a creat Micheli prima sa carte intitulată *Pane dur o* (*Pâine amară*) care este tocmai povestirea realistă a unei asemenea vieți.

Nicio editură n-a tipărit în anii aceia o astfel de carte, care reflectă realitățile aspre ale vieții celor ce muncesc. Cartea a apărut abia în 1946, stârnind un deosebit interes, fiind încununată cu cea mai înaltă distincție literară italiană, premiul Viareggio. Dintre cărțile pe care le-a publicat apoi Micheli, amintim *Paradiso maligno* (*Raiul răufăcător*) în care a arătat, într-o necruțătoare lumină, ce fel de „binefaceri" au adus poporului italian, ruinat de război și de ocupație îndelungată, colonizatorii yankei, detestați de întreaga populație muncitoare a țării. Cu deosebită ascuțime, Micheli a arătat cum în faza actuală, criza economică a țării, șomajul, mizeria muncitorilor, extinderea bursei negre sunt strâns legate de exploatarea țării de către imperialiștii americani.

În cartea sa *Tutta la verită* (*Adevărul*), apărută și în românește,

Silvio Micheli face un mare pas înainte în descrierea luptei clasei muncitoare italiene împotriva exploatării capitaliste, a înfeudării ţării către trusturile americane, împotriva marshallizării economiei naţionale.

Cartea este construită cu mijloace literare de o mare sobrietate artistică.

Personajul central al cărţii, tânărul inginer Attilio, fost prizonier în Germania în timpul celui de al doilea război mondial, se întoarce într-o uzină din Napoli, unde lucrase înainte de război. El este reprimit într-un post inferior aceluia pe care îl avusese înainte şi se vede silit să-i accepte pentru a nu suferi de foame, aidoma miilor de tineri de 30 ani pe care războiul şi criza îi aruncase în braţele şomajului.

Revenit în patrie după anii prizonieratului, tânărul inginer îşi dă foarte curând seama că războiul nu a adus nimic nou în Italia, nu a schimbat de loc mentalitatea burgheziei, atitudinea ei faţă de oamenii muncii. El se diferenţiază însă repede de majoritatea celorlalţi ingineri, căutând să se apropie de muncitori, căutând să-i înţeleagă în viaţă, munca şi faptele lor. Din cauza interesului pe care îl arată muncitorilor, conducerea uzinei îl mută dintr-un loc în altul şi el are astfel prilejul să cunoască cele mai diferite aspecte ale exploatării muncitorilor sub capitalism, în care grija faţă de om este o noţiune complet necunoscută. Inginerul Attilio îi sprijină pe muncitorii înaintaţi, care propun inovaţii interesante pentru uşurarea procesului muncii, dispreţuite şi neluate în seamă de conducătorii uzinei. De altfel, uzina napolitană a devenit filiala unui mare complex monopolist din nordul Italiei, complex aflat cu totul sub dependenţa monopolurilor americane. Nenumărate sunt faptele descrise în carte, care arată cu deosebit realism cum producţia uzinei – ca de altfel întreaga producţie a industriei Italiei de după război – este înlănţuită şi dirijată de interese economice străine ţării, străine bunei stări a muncitorimii.

Prin contrast direct, criza aceasta a clasei conducătoare pune în evidenţă marea capacitate de organizare a clasei muncitoare.

Inginerul Attilio nu înţelege de la început antagonismele şi lupta de clasă în toată semnificaţia ei. El începe s-o înţeleagă integral abia atunci când, după multe oscilări, trece de partea muncitorilor constituiţi într-o cooperativă industrială de producţie. Aceasta este o interesantă formă de luptă a clasei muncitoare italiene împotriva exploatării capitaliste. Constituiţi în numeroase asociaţii cooperatiste

pe întregul teritoriu al Italiei, muncitorii caută să producă mai ieftin şi mai bine decât întreprinderile capitaliste, pentru a-şi mări capacitatea de producţie şi a obţine o anumită independenţă economică.

Inginerul este atras de la început de dinamismul şi de energia, de capacitatea tehnică şi de spiritul de solidaritate al muncitorilor care au organizat cooperativa în mijlocul ruinelor provocate de război, în luptă cu hitleriştii care încercaseră să le distrugă maşinile, în luptă cu capitaliştii care încearcă să înăbuşe cooperativa ca pe un adversar primejdios.

Muncitorii cooperativei se apropie de inginerul Attilio, cerându-i să-i ajute la proiectarea unei puternice freze universale, pe care plănuiau s-o producă în serie. Elanul şi entuziasmul cooperatorilor îl antrenează pe Attilio, care începe să lucreze cu ardoare la proiect. De foarte multe ori el este ajutat cu sfaturi preţioase de către muncitorii cooperativei, care urmăresc cu încredere progresul proiectului, care vorbesc cu mare dragoste despre maşini, instrumente preţioase în mâinile muncitorilor cooperatori şi despre tehnica înaintată. Există o susţinută colaborare între inginerul Attilio şi muncitorii cooperatori, ilustrând marea capacitate de creaţie, bucuria sinceră de a munci a oamenilor care nu mai au în spate un patron şi care au sentimentul că muncesc pentru ei.

Inginerul Attilio progresează în munca sa pentru proiectarea frezei universale, ajutat de muncitorii care construiesc preţioase machete şi modele. Unul dintre ei dă o idee minunată, rezultat al practicii sale îndelungate, pentru rezolvarea unei grele probleme tehnice. Solidaritatea muncitorilor din cooperativă este într-adevăr de oţel. Pentru a putea construi această freză universală ei fac numeroase ore de muncă voluntară, califică la locul de producţie cadre necesare creşterii capacităţii cooperativei. Simplitatea, felul lor de a trăi intens şi curat viaţa îl atrag tot mai mult pe inginerul Attilio, care la început fusese un intelectual plin de contradicţii, neîncrezător, copleşit de greutăţi.

În general, Attilio este tipul intelectualului mic-burghez, îndrăgostit de profesiunea lui, a cărui mentalitate poartă puternic amprenta mediului din care provine, având – de pildă – o admiraţie nelimitată pentru tehnica germană (singura tehnică străină de altfel pe care o cunoaşte), dar ale cărui cinste şi conştiinţă a dreptăţii îl apropie tot mai mult de muncitori, ajutându-l să înţeleagă realitatea, să vadă în

clasa muncitoare forţa care va răsturna putreda orânduirp capitalistă.

Prototipul maşinii realizate ca rod al muncii este trimis la Milano, la Târgul de mostre. Presa aservită monopolurilor străine nu scrie nimic despre maşină, deşi este un produs industrial italian naţional şi unul dintre cele mai bune. Apar în schimb pagini întregi, ditirambice, despre maşini americane de tip similar, dar mai slab realizate din punct de vedere tehnic. O dată mai mult se vede în serviciul cui se află presa reacţionară italiană. Micile fabrici şi întreprinderi industriale italiene încep însă să trimită numeroase comenzi cooperativei, convinse fiind de calităţile frezei şi mai ales de costul ei redus. Pentru a face faţă tot mai numeroaselor comenzi, muncitorii cooperativei trec la o mai bună organizare a muncii, la eliminarea timpilor morţi, la întrecere şi sistem premial, la mărirea vitezei ide tăiere a metalelor – metode noi, înaintate, nemaiîntâlnite în industria italiană.

Represaliile din partea rechinilor monopolişti, care începuseră cu atacuri în presă, devin mai directe. Uzina electrică reduce considerabil cota de curent, obligând în felul acesta cooperativa să lucreze cu o capacitate redusă la jumătate. La protestul muncitorilor cooperativei, se solidarizează prin greve întreaga muncitorime din Napoli. Cu prilejul manifestaţiilor care au loc, inginerul Attilio are prilejul să vadă faimoasa poliţie a lui Scelba în acţiune şi să simtă pe propria lui piele tăria argumentelor paturilor de puşcă şi a măciucilor. Strigătul lui de: *fascişti*! care ţâşneşte atunci când cade greu lovit, este strigătul de protest al unui intelectual conştient de grava primejdie către care se îndreaptă ţara sa, este strigătul de aderare, acuma totală, la idealurile de luptă ale muncitorilor.

Greva continuă. Zilele grevei sunt foarte grele pentru muncitorimea napolitană, aflată pradă mizerei şi lipsurilor. Dar solidaritatea muncitorească până la urmă va triumfa.

Lupta continuă însă mai departe împotriva cooperativei care reprezintă noul, aproape nucleul şi prototipul unei societăţi noi, şi ca atare este urâtă de moarte de susţinătorii putredei, vechii societăţi. Nu li se mai livrează cărbune, nu li se mai livrează fontă, aramă sau bronz – materii prime vitale pentru continuarea activităţii. Dar cooperativa napolitană nu este singura de acest fel. Ca tot atâţia muguri noi, ca tot atâtea viguroase mlădiţie ale noului care îşi fac tot mai mult loc, au apărut şi alte cooperative muncitoreşti pe întinsul ţării – în insula Elba

pentru fontă, în Sardinia pentru exploatarea cărbunelui şi altele, care se întrajutorează ţinând piept boicotului capitalist.

Clasa muncitoare dă dovadă mai departe de o puternică combativitate. O caracteristică a metodelor de luptă ale mişcării muncitoreşti italiene sunt aşa-numitele greve „a rovescio", care se manifestă prin ocuparea şi menţinerea mai departe în funcţiune a întreprinderilor pe care patronii capitalişti, în interesele lor egoiste, le închid, declarându-le nerentabile, lăsând pe drumuri mii de muncitori.

În romanul de faţă, ocuparea şi menţinerea în funcţiune a uzinei, de către muncitorii întreprinderii napolitane S.A. Metalurgica – care se împotrivesc hotărârii conducerii de concediere a urî urmare număr de muncitori – este reprezentativă din acest punct de vedere. Capitolele cărţii consacrate acestui eveniment sunt pline de vigoare şi de dinamism, pătrunse de optimism şi deplină încredere în victoria clasei muncitoare.

Ocupând uzina, muncitorii se dovedesc foarte buni organizatori şi constructori. Ei sunt ajutaţi în lupta lor de Partidul Comunist şi sunt priviţi cu simpatie de întreaga populaţie muncitoare a Napolelui, care-i ajută cu alimente şi cu materii prime. Toate acestea nu convin desigur monopoliştilor, nu convin patronilor lor americani şi poliţia atacă.

Apărători îndârjiţi ai fabricilor şi uzinelor construite prin munca lor, mulţi muncitori cad jertfă luptei pentru o viaţă liberă, lipsită de exploatare. Muncitorii sunt înfrânţi, dar înfrângerea lor se întrevede de pe acum vremelnică. Ca un nestăvilit torent, forţa clasei muncitoare va mătura curând obstacolele ridicate de reacţiune. Aceasta este perspectiva deschisă de ultimele pagini ale cărţii, încheiată sub acest semn al viitorului şi victoriei apropiate.

Ca un fundal al întregului roman este oraşul Napoli, văzut ca o cetate industrială, o imagine inedită în literatura italiană şi foarte departe de imaginea convenţională pe care o avem despre acest oraş.

Romanul lui Micheli, *Tutta la verită*, are marele merit de a aduce pe primul plan clasa muncitoare, însufleţită de o puternică conştiinţă de clasă, condusă de detaşamentul ei de avangardă, Partidul Comunist Italian.

Purtându-ne în centrul vieţii economice a Italiei postbelice, romanul lui Micheli denunţă, mai mult decât celelalte cărţi ale sale, înfeudarea totală a industriei italiene faţă de yankei, povara grea a planului de înrobire economică Marshall. În felul acesta, cartea lui

Micheli este un puternic instrument de luptă, de demascare a intereselor monopoliştilor, o armă a luptei pentru pace.

Opera lui Micheli, însufleţită de realism şi de înalte idealuri sociale, este valoroasă şi prin realizarea ei artistică. O asemenea operă împinge înainte literatura italiană pe un drum de puternică dezvoltare şi înflorire. Ea nu se mărgineşte numai la reprezentarea critică a burgheziei, în analiza contradicţiilor şi slăbiciunilor ei, a maladiei sale mortale. Ea este o cristalizare artistică a forţelor vii care agită masa poporului italian, a luptei pe care acesta o dă. Această operă dovedeşte că noua literatură italiană este o literatură viguroasă, cu rădăcini puternice în poporul pe care ea îl ajută să trăiască şi să lupte.

IU. VASCO PRATOLINI – METELLO

Evoluţia literară a lui Vasco Pratolini este dintre cele mai caracteristice pentru un scriitor contemporan a cărui artă tinde să oglindească realităţile ţării sale.

Prima sa operă II *tappeto verde*, apărută în 1941 şi în care se reflectă, cu profunde ecouri, amintirea copilăriei sale florentine, ne îngăduie să descoperim caracteristica artei sale: fuga din introspecţia literară, din săparea în straturile inconştientului, care erau moda artistică occidentală a anilor respectivi, şi tendinţa de a înfăţişa în naraţiune mediul social şi sentimentele simple, solidaritatea umană în faţa vicisitudinilor, ca un alt protest împotriva dominantului gust literar care preconiza starea solitară şi ermetismul.

Aceste caracteristici sunt şi mai subliniate în cărţile ulterioare ale lui Pratolini, *Via de Magazzini*, *ÎI quartiere*, *Cronaca familiare*, *Un eroe del nostro tempo*. *Cronache di poveri amanţi*.

Arta lui Pratolini este străbătută de puternicul filon al simpatiei absolute pentru cei mulţi, pentru solidaritatea lor, pentru dârzenia şi curajul lor în faţa vieţii şi furtunilor ei. În paginile cărţilor sale există o atotcuprinzătoare atmosferă de autentică şi vibrantă poezie, generată îndeosebi de oglindirea sentimentelor de prietenie şi solidaritate, de tendinţa oamenilor mulţi şi simpli de a rămâne cinstiţi în mijlocul nenorocirilor şi al mizeriei, de tendinţa de a considera totdeauna munca drept fundament al construirii unei modeste fericiri. Este apoi dominantă în cărţile lui Pratolini prezenţa unui sens al nedreptăţii sociale precum şi corolarul lui; conştiinţa profundă a acestei injustiţii care apasă de veacuri pe cei mulţi.

Pentru ilustrarea unor asemenea teze estetice, care *se* revendică

cert de la un profund realism, pentru oglindirea vieţii în sensul ei coral, Pratolini şi-a ales drept fundal Florenţa. Şi nimeni altul ca el nu a izbutit în epica italiană să înfăţişeze viaţa marelui oraş care nu este numai al artei ci şi al cartierelor populare, în care viaţa palpită multiform cu mare intensitate, fiind caracteristică pentru întreaga Italie.

În acelaşi timp există la Pratolini tendinţa, niciodată dezminţită, de a-şi alege ca eroi, ca protagonişti ai cărţilor sale, oameni obişnuiţi, oameni simpli, care sunt sănătoşi din toate punctele de vedere, fără inutile complicaţii şi contorsionări psihologice. Pe aceşti oameni, scriitorul italian îi face să acţioneze cu o artă literară deosebită, ca reprezentanţi ai diverselor straturi sociale, de la aristocraţie la proletariat, la mica şi marea burghezie, ale căror acţiuni şi conflicte au caracterizat viaţa Italiei din ultimii şaptezeci de ani.

Toate aceste caracteristici ale prozei lui Pratolini culminează în *Metello* care este definit de însuşi autorul său ca o poveste particulară, simplă, obscură, care în Florenţa ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea şi a primilor ani ai secolului al XX-lea, rezumă experienţele cele mai importante ale unei întregi categorii şi se încadrează în procesul de dezvoltare al unei societăţi. Este vorba de afirmarea şi întărirea mişcării muncitoreşti în Italia, reflectată prin naşterea şi dezvoltarea conştiinţei muncitoreşti a unui zidar florentin, caracteristic pentru toţi muncitorii şi clasa muncitoare din Italia şi din lumea întreagă.

Aceasta este istoria lui Metello, care descrie începuturile mişcării socialiste contemporane şi etapele pe care le străbate protagonistul sunt caracteristice pentru etapele mişcării care acum domină lumea contemporană.

Povestea este într-adevăr din cele mai simple cu putinţă. Acest Metello este un tânăr care a fugit de la ţară la oraş. Aci, după o serie de peripeţii care subliniază solidaritatea muncitorilor florentini şi marea lor simplitate în faţa vieţii, se va împrieteni, până la a-i fi discipol disciplinat, dar poate tot atât de confuz ca maestrul său, cu un extrem de pitoresc tip de anarhist, Betto, care va izbuti să-i vâre în cap noţiuni elementare despre mişcarea muncitorească, precum şi nume de protagonişti ai ei. Aflat acum în mijlocul muncitorilor zidari, Metello va învăţa ce este exploatarea şi după dispariţia lui Betto, în mijlocul acestora, va câştiga primele elemente ale conştiinţei sale de clasă, solidarizându-se cu partidul socialist în fruntea căruia se aflau Costa şi

Turaţi.

Paralel, putem spune, cu creşterea conştiinţei de clasă evoluează şi nivelul educaţiei sentimentale a tânărului zidar, care va cunoaşte culminaţia în dragostea lui curată pentru Ersilia, tânăra care-i împărtăşeşte concepţiile şi care-i va fi, în toate sensurile, o adevărată tovarăşă de viaţă, în romanul lui Pratolini, dincolo de reflexul evoluţiei mişcării muncitoreşti în Italia, poate cu uşurinţă şi surprinsă în figura protagonistului şi evoluţia formării conştiinţei unui militant. În evoluţia sa, Metello cunoaşte vanitatea, confuziile idealismului primilor ani ai mişcării. Şi ceea ce-l face pe Metello să devină pe deplin conştient de ceea ce înseamnă lupta clasei muncitoare, ceea ce îi dă deplină conştiinţă de clasă este participarea sa la o mare grevă, piatră de încercare a evoluţiei sale. Este cu totul interesant procedeul artistic urmat de Pratolini în cartea sa. Evoluţia personajului principal nu este clară, pe deplin netă, fără oscilaţii şi umbre. Metello nu este eroul pozitiv fără de pată, acela care este dominat absolut numai de ideea grevei, a luptei împotriva patronului-lipitoare. El este un om al realităţii şi al vieţii care nu socoteşte nimic omenesc străin şi departe de sine. Chiar în timpul grevei, de exemplu, el este atras de graţiile unei tinere mic-burgheze, care reprezintă femeia nouă, elegantă şi cochetă, diferită de experienţele sentimentale şi erotice pe care eroul nostru le avusese până atunci de-a lungul tinerei sale vieţi. Episodul cu această Idina, care va fi rezolvat uman şi simplu de Ersilia, după legile cartierului ei de popolani florentini San Frediano, reprezintă poate şi o încercare de a evada de sub responsabilităţile susţinerii grevei, a încă nu pe deplin maturizatului Metello. Dar episodul acesta în focul luptei, în mijlocul tovarăşilor săi dispare aproape fără amintire. Şi odată cu triumful greviştilor, Metello simte pe deplin sincer şi triumful dragostei sale profunde pentru Ersilia, asupra capriciului vremelnic cu Idina.

Mai mult de jumătate din volum este dedicat grevei şi descrierea ei formează pagini de un ridicat nivel artistic.

Poate fi invocat aici numele lui Maxim Gorki. Greva este un prilej artistic foarte potrivit pentru scriitorul italian de a înfăţişa cu rară pregnanţă aspectele cele mai diverse ale temperamentelor şi caracterelor unor reprezentanţi ai muncitorimii.

Există eroisme, clarităţi, oscilaţii, devieri, de la începutul oarecum festiv al grevei până la finalul ei care înseamnă un succes

muncitoresc. Patronul, împotriva căruia se face greva, nu este cel mai „călău" dintre toţi. (în critica italiană care a dedicat mai mult de un an dezbaterilor în jurul lui *Metello* şi al realismului în epica contemporană italiană, acest fel de a reprezenta pe patron a fost unul dintre punctele cele mai viu dezbătute.) Dar el reprezintă cu atât mai deplin şi mai viu, nu schematic şi mecanic, clasa căreia îi aparţine şi ale cărei revendicări de exploatare le serveşte pe deplin. Greva aceasta, al cărei conducător firesc ajunge Meteilo, nu-şi propune scopuri fundamentale, de distrugere a clasei posedanţilor, de răsturnare a regimului, de construire a unei societăţi noi. Masa muncitorilor zidari din Florenţa doreşte să trăiască în condiţii mai bune, iar patronii lor doresc să-şi păstreze profiturile şi să şi le mărească. Este în realitate o manifestare, fără ostentaţie, fără demagogie şi deci cu atât mai artistic realizată, a luptei de clasă. Greva aceasta este un punct de plecare pentru cucerirea înţelegerii etapelor viitoare ale luptei care peste ani va schimba faţa lumii.

Metello poate fi considerat ca una dintre cele mai interesante realizări ale artei italiene care după cel de-al doilea război mondial are în primul plan sarcina oglindirii realităţii. Descriind viaţa simplă a oamenilor, trecerea de la spontaneitatea mişcării muncitoreşti la metodele organizării ei, trecerea gradată de la instinctul de clasă ia conştiinţa de clasă, de la sentimentele individuale la cele sociale, *Metello* poate fi considerar ca una din cele mai interesante lucrări literare inspirate din viaţa şi activitatea clasei muncitoare italiene.

În acelaşi timp, romanul lui Pratolini poate fi socotit ca o etapă importantă, dacă nu definitivă, a rupturii cu rămăşiţele decadenţismului literar (obsesia sexuală, exaltarea primitivului şi brutalului) şi a cuceririi construcţiei romanului realist.

Metello este fără îndoială una din cele mai valoroase manifestări a noii concepţii despre lume şi artă care-şi face tot mai mult loc şi în activitatea celor mai de seamă scriitori occidentali.

Aceasta este în realitate concepţia clasei muncitoare, printre ai cărei reprezentanţi de început se înscrie zidarul florentin Metello, una din cele mai deplin şi viabile creaţii literare ale acestui deceniu literar.

Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini şi Italia

Mereu în tumulturi, Nicolae Bălcescu nu a cunoscut niciodată tihna, urmărind marile idei ale umanităţii şi progresului, luptând în numele lor până la moarte. Elanul, entuziasmul său I-au transformat

într-un fanatic al ideii de libertate şi justiţie, rămânând până astăzi prototipul cel mai pur al revoluţionarului democrat român de la 1848. Concepţia istorică, neaşteptat de modernă, îl defineşte drept un deschizător de drumuri al istoriografiei actuale. El este un precursor al istoriei sociale, înţeleasă ca studiu al tuturor instituţiilor şi realităţilor naţionale, a marnifestărilor colective, nu ca o înşiruire a stăpânitorilor temporali.

Ideea dialectică a evoluţiei istorice este un fundament al concepţiei sale. Astfel el putea afirma despre revoluţia de la 1848 că este: „*o fază naturală*, *neapărată*, *prevăzută*, *a acelei mişcări care târăşte naţia română împreună cu toată omenirea pe calea nemărginită a unei dezvoltări progresive*, regulateel va scrie pentru prima dată în istoria noastră despre felul de viaţă colectiv al poporului. Cunoscător profund al reali taţii contemporane, Bălcescu se va adresa îndeosebi ţărănimii, elementul social masiv al vremii, pe care ei îl vede la baza viitoarelor transformări structurale ale societăţii.

Studiile sale istorice din străinătate nu I-au putut abate de la studiul realităţii autohtone, cu toate că i-au dat anumite sugestii. Astfel el putea sublinia şi la noi existenţa aceloraşi trepte ale evoluţiei istorice europene – imperiul, absolutismul, feudalitatea, statul aristocratic, burghez şi apoi democratic. Spre deosebire însă de occidentali, care înţelegeau ideea de libertate într-un sens individual, el cere pentru întregul popor o libertate naţională, colectivă, iar în înfăptuirea ei vede ţinta cea mai apropiată pe care trebuie s-o atingă neamul românesc.

Sub influenţa ideilor lui Giuseppe Mazzini, revoluţionarul cosmopolit italian, care construise planul unei vaste confederaţii europene de libertate, de răzvrătire a popoarelor oprimate împotriva imperiilor absolutiste, Bălcescu, în contact cu Comitetul democratic european, va adera la acest proiect, alcătuind el însuşi planul unei Confederaţii Danubiene menite să aducă la Valea Dunării „*împăciuirea duhurilor şi înfrăţirea*” popoarelor conlocuitoare.

După eşuarea revoluţiei ungare, ultimul vis, ultima speranţă a paşoptiştilor români, Bălcescu se refugiază la Paris, unde, în aceşti ultimi ani ai vieţii sale, duce mereu lupta cea mai puternică pentru organizarea emigraţiei româneşti şi împiedicarea spargerii unităţii sale. Lucra în acelaşi timp, intens, la marea sa operă *Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul* şi căuta să lămurească opinia publică

europeană asupra stărilor de lucruri româneşti prin broşuri ca acea *Question économique des Principautes danubiennes*, care, indirect, putea fi cunoscută şi de Karl Marx.

Năprasnica sa boală, contractată în urma închisorilor sau a rătăcirilor în munţi, îl dobora. După o neizbutită încercare de a atinge din nou pământul ţării, pleacă la Palermo, unde, la 17 octombrie 1852, într-o stare a sănătăţii „foarte critică" se instalează la Hotelul Trinacria. Muri aci la 29 noiembrie 1852, fiind aruncat în groapa comună a cimitirului mănăstirii Capucinilor din acelaşi oraş.93

Vom căuta să semnalăm aici, în linii largi, contactul pe care Nicolae Bălcescu I-a avut cu Italia vremii sale.

Primul contact – indirect – cu Italia avea să-i aibă Nicolae Bălcescu la Manjina, moşia lui Costache Negri. Aci – în preajma anilor 1843, 1844, 1845 – se adunau prietenii, literaţii şi oamenii politici cei mai de seamă ai celor două Principate. Veneau din Moldova Alecsandri, Kogăâniceanu, Negruzzi, Alecu Ruso iar din Muntenia Ion Ghica, Nicolae Bălcescu şi Constantin Filipescu. Întrunirile aveau loc mai ales la 21 mai, de ziua Elenei şi a lui Costache Negri. Vorbind despre C. Negri care era „*capul şi idolul unei junimi nobile care luase iniţiativa în ideile de reforme*", Bolintineanu scrie94: „*Petrecu mai mulţi ani în Italia*. *Sentimentele sale delicate se armoniau cu fericire la minunele ce artele frumoase respândeau în cercul orizontului seu*. *Luă parte în mai multe conspiraţii cu societăţile carbonarilor pentru libertatea Italiei şi a patriei sale*".

În convorbirile pe care le va fi avut cu Bălcescu, decanul tinerimii, cum era numit Negri, îi va fi transmis entuziasmul pentru mişcările revoluţionare din

Peninsulă şi încrederea în puterile populare. Căci aici, Nicolae Bălcescu, cuprins de bucurie la vederea flăcăilor care dănţuiau cu pletele în vânt, a exclamat.90: „O *mândră oaste va avea România*, *când i-ar veni rândul pe lume*".

Tot aici. În acest centru patriotic, unionist, în care tinerii veniţi din toate părţile ţării prindeau noi puteri pentru luptele viitoare, Nicolae Bălcescu avea să-i cunoască pe Michele Corradini, un romantic reprezentant al Italiei. Este interesant de sdiiţat fugar profilul acestui literat şi exilat politic, care înseamnă cel mai îndepărtat contact italian direct al lui Nicolae Bălcescu.

Michele Corradini era fiul unui toscan care se stabilise la Iaşi la

începutul secolului XIX, căsătorindu-se cu o moldoveancă. Aci s-a născut Michele şi şi-a petrecut copilăria. După primele studii făcute în vechea capitală a Moldovei pleacă la Florenţa şi Paris spre a face studii superioare, după ce la vârsta de 18 ani participase la revoluţia din Polonia anului 1830. Se reîntoarce apoi la Iaşi, după publicarea unui volum de poezii scrise în limba franceză: „*Les chants du Danube*”. Aci a jucat un rol însemnat, după afirmaţia lui Alecsandri, în introducerea ideologiei revoluţionare din Apus. Foarte iubit de literaţii moldoveni, în special de Alecsandri şi C. Negri, el va fi alături de aceştia la întâlnirile anuale de la Manjina. Fugar în

1848 în Occident, i se pierde urma pentru totdeauna, cu toate că Alecsandri propune în 1877 să se facă cercetări în Italia ca să dea de el, prin mijlocirea agenţilor noştri diplomatici de la Roma.

La Manjina, alături de Costache Negri, el va fi înflăcărat mai mult pe Bălcescu care a plecat în 1845, înlăcrămat, declarându-i lui Alecsandri: „*Plec de aice cu sufletul plin de convingere că ne va agiuta Dumnezeu a ridica naţia română la rangul ce i se cuvine printre celelalte mari neamuri ale lumii*”.

Într-o noapte a anului 1843, prin viile de sub dealul Mitropoliei din Bucureşti, într-o discuţie al cărei subiect era, ca de obicei, starea de nenorocire şi de umilinţă a ţării, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica şi căpitanul Tell, după ce-şi impută lipsa de patriotism şi de energie, jură să se consacre patriei cu sufletul şi cu trupul. Pentru aceasta, chiar în aceeaşi zi ei redactează statutele şi regulamentele unei asociaţii secrete, *Frăţia*. Imitată după modelul societăţilor secrete ale *Carbonarilor* italieni, societatea se dividea în grupuri de câte zece iniţiaţi, fraţi, fiecare frate cunoscând numai pe şeful său imediat, pe acela care-l iniţiase şi prin care primea ordine şi instrucţiuni.

Deviza societăţii este aceea înscrisă pe steagurile revoluţiei muntene de la 1848: *Dreptate*, *Frăţie*.

Bălcescu a fost, după expresia lui Ghica, apostolul cel mai ager şi mai zelos, atrăgând în asociaţie în cel mai scurt timp pe maiorul Ioan Voinescu II, Bolliac, Bolintineanu, Deivos, Al. G. Golescu-Arăpilă, Marin Serghiescu şi pe Filipesou.

În 1848, asociaţia I-a însărcinat pe Bălcescu să scrie proclamaţia care a fost aprobată de Comitetul Asociaţiei şi luată de Eliade pentru a fi tipărită la tipografia lui.

În anul 1847 Bălcescu pleacă de la Paris, unde venise-n vara

anului 1846 la studii, în Italia. Se poate stabili cu certitudine trecerea lui prin Roma după însemnarea pe care o face pe un exemplar din Spontoni, aflat astăzi în posesia Bibliotecii Academiei R.P.R.: „*Cumpărat de mine la Roma*, *aprilie 1847*”, Deşi Roma era un oraş pe care îl iubea mult pentru că îi oferea atâtea resurse istorice: biblioteci, muzee, ruine, el nu putu sta prea mult aici din cauza „*mizerabililor de călugări*”, după cum afirma într-o scrisoare către prietenul lui parizian, filoromânul Paul Bataillard.

Deşi în ms. 4499 (B.A.R.P.R.f. 15, *Scrisori către Vasile Alecsandri*) Bălcescu declară că a făcut la Roma descoperiri interesante, în altă parte 96 afirmă că rezultatul cercetărilor sale iconografice (e vorba de portretul lui Mihai Viteazul) a fost negativ: „*Când mă aflai în Roma*, *căutai în deşert în bibliotecă între miile de portrete ale altor oameni vestiţi*, *fără a avea norocirea de a găsi acest portret acolo unde aş fi dorit mai cu seamă a-l vedea*”. Este cert în acelaşi timp că Bălcescu a cercetat la Roma şi arhivele Vaticanului, căutând documente pentru *Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul*. Copiile acestor documente s-au pierdut, dar în ms. 81, f. 72 (B.A.R.P.R.) se găseşte o menţiune despre: „*Documentele culese de mine* în bibliotecă. *Vaticanului la Roma*, *privitoare la evenimentele de la 1595 între români*, *transilvăneni şi poloni*”. În căutare de noi izvoare istorice pleacă de la Roma ia Genova pentru a cerceta rapoartele funcţionarilor Companiei Genoveze, făcute de-a lungul anilor şi arhivele Băncii San Giorgio. Aşa cum îi va declara lui Alecsandri97 el a găsit „*trei lăzi pline cu corespondenţe asupra ţărilor noastre*, *corespondenţe foarte preţioase căci ele au fost făcute de impiegaţii Companiei Genoveze care avea multe stabilimente pe malurile Mării Negre şi ale Dunării*”… Aceste documente au fost publicate mai târziu de Nicolae Iorga în colecţia de *Documente Hurmuzachi*.

Primele simptome ale tuberculozei apăruseră şi Bălcescu coboară spre sud, spre soare, călătorind de la Paris la Livorno prin Marsilia. De aci coboară spre Napoli unde se va întâlni cu Vasile Alecsandri şi cu Elena Negri, şi ea grav atinsă de aceeaşi boală. Iată cum evocă Vasile Alecsandri întâlnirea la Napoli98*: „În iarna de la 1847*, *aflându-mă la Napoli*, *m-am întâlnit cu Bălcescu*, *spre malul mării*, *la Chiaia*, *însă bucuria mea de a-l vedea a fost întunecată prin aerul de preocupare posomorâtă ce era întipărită pe fruntea lui*…”

Bălcescu, călătorind de la Marsilia la Livorno, se certase pe

vapor cu un doctor napolitan pe care îl provocase la duel: „*Bălcescu era foarte aprins, foarte neîmpăcat şi voia numaidecât să dea o lecţie de politeţe napolitanului, dar o lecţie de care să-şi aducă aminte cât a trăi, dacă ar mai fi trăit*”. Dar adversarul scriitorului român a preferat să nu aibă alternativa acestei catastrofe şi a făcut toate scuzele ce se cereau de la el. „*Astfel numai* – continuă Alecsandri – *amicul meu se linişti şi plecă la Palerma* (sic), *ca să petreacă restul iernii sub soarele binefăcător al Siciliei*”.

La Napoli, unde se opriseră pentru puţin timp, se plimbau (fiecare avea mai puţin de treizeci de ani) „*pe golful poetic al Neapolei, în nopţile luminoase din Italia şi admirând flacăra uriaşă ce-ncununa fruntea* Vezuviului”.

După Bălcescu vor pleca şi cei doi îndrăgostiţi ia Palermo, în ale cărui împrejurimi vor rămâne până în martie 1848. În articolele citate din *Convorbiri Literare* şi *Revista Română*, închinate amintirii lui Bălcescu, Alecsandri evocă expresiv amintirea acestor luni fericite, siciliene: „(De la Napoli) *în curând m-am îmbarcat şi eu ca să caut o climă mai favorabilă pentru D-na N* (egri), *care pătimea de pept*; *am abordat la Palerma* (sic), *ne-am aşezat afară din oraş la Villa Delfina şi am petrecut lunile Ghenar, Fevruar şi Mart, împreună cu Bălcescu, care locuia aproape în căsuţa unui* contadin Mai departe Alecsandri subliniază viaţa de intensă muncă, bătălia dintre studiu şi boală dată de Bălcescu*: „În toate dimineţile el se punea dinaintea uşii pe un scaun, la soare, şi cetea cărţi vechi în care descoperea notiţe pentru Istoria românilor sub Mihai Viteazul» la care lucra cu mult entuziasm, iar peste zi venea la Villa Delfina. Societatea lui era plăcută, manierele lui afectuoase, convorbirea lui foarte atrăgătoare căci ea dezvelea visurile frumoase ce făcea el necontenit pentru viitorul patriei sale*”.

Villa Delfina şi panorama siciliană sunt văzute de Alecsandri cu un ochi de pictor, care alege culorile bogate cu un sigur discernământ: „*Villa Delfina poseda o terasă largă pe care se plecau crengile încărcate cu fructe a doi portocali mandarini. Privirea se întindea pe grădini pline de flori exotice ce răspândeau parfumuri îmbătătoare şi mai departe pe muntele Pelegrin. În dreapta ochii se plimbau pe întinderea albastră a Mării Siciliene brăzdată de bărci uşoare*

Pe această terasă – între marea şi cerul albastru al Siciliei, sub semnul arzător al soarelui – fiecare îşi aducea partea sa de inteligenţă spre a înlesni „*zborul timp*ului.

„Când Bălcescu ne întreţinea de descoperirile ce făcuse în bibliotecile Italiei şi ale Franţei, el ne citea un pasaj din <Istoria românilor»; când eu recitam vreo poésie nouă, şi amica noastră ne încuraja cu o zâmbire graţioasă sau ne corecta cu acel tact fin şi delicat care distinge naturile alese.

Deşi evocarea aceasta este făcută după cincisprezece ani ea trezeşte ecouri puternice, exclamative, în amintirea lui Alecsandri: *„Câte zile încântătoare am petrecut noi astfel… Câte plimbări am făcut pe malul mării, sau pe împrejurimile Palermei admirând bogata vegetaţie de cactuşi, de portocali, de chitri, a Siciliei! Câte planuri am aşternut împreună pentru deşteptarea neamului românesc!"*

Unui amic din Moldova îi putea scrie Alecsandri din Palerm099: *„Amice, îţi scriu aceste rânduri de subt soarele splendid al Siciliei… Petrecem tustrei într-o frăţească intimitate şi vorbim mult de ţară. Dorul ei ne urmăreşte pretutindeni şi ne-o arată prin vălul depărtării mai frumoasă şi mai atrăgătoare… Pe această terasă aşezată pe coloane de marmură ne adăpostim de fierbinţeala soarelui admirând măreaţa lui apunere în sânul mării… Acum o săptămână doamna N. (egri) era tristă şi suferindă. Am încercat să-i alung tristeţea şi am compus în grabă un vodevil intitulat «Piatra din casă»… Doamna N. (egri) şi Bălcescu au râs de bunăvoie şi m-au îndemnat să trimit vodevilul trupei din Iaşi… Tot cu această ocazie am atins în treacăt o chestie foarte importantă, aceea a dezrobirii ţiganilor* (Desigur că discuţia a fost dusă şi rezolvată sub imboldul ideilor liberale şi umanitare ale lui Nicolae Bălcescu.) *„Adio* – încheie «veselul» Alecsandri – *te las în zăpadă şi alerg la soare!"*

Aceste seri de incantaţie şi discuţii serioase vor fi întunecate de înrăutăţirea bolii Elenei. Această stare gravă îl determină pe Alecsandri să plece cu iubita sa spre ţară. În articolul său *„Din albumul unui bibliofil"*, Alecsandri face o afirmaţie eronată declarând că Bălcescu *„rămase singur la Palerma, zicând doamnei N. (egri) un trist adio, cu ochii plini de lacrimi"*. În realitate, aşa cum o dovedesc biletele de vapor 100 rezultă clar că am plecat toţi trei împreună la 23 martie 1847 de la Palermo la Napoli, unde au rămas probabil mai multe zile, Bălcescu plecând spre Roma şi Paris, iar Alecsandri şi Elena Negri cu vaporul spre Orient.

La Paris, aflând de moartea pe mare a Elenei Negri, Bălcescu, evocând viaţa din Italia, îl va îndemna pe îndureratul Alecsandri să-şi întoarcă dragostea spre România, să nu se lase înfrânt de durere şi să

lupte bărbăteşte. La acea dată, 1 oct. 1847, el declară că nu mai râsese de şapte luni, de la despărţirea din portul Napolelui".

De la Paris, la 24 februarie 1848, el îi scria lui Alecsandri arzătoarea scrisoare de descriere a revoluţiei pariziene, de nestăvilit entuziasm, uitând toate suferinţele de iubire ale prietenului său, compătimindu-l numai pentru faptul de a nu fi prezent acolo la marile evenimente 101: „*Paris, 24 fevruar 1848. I-a zi a Republicii (Iubite cetăţene şi amice). Îţi eram dator de mult un răspuns, mă plătesc astăzi dar în scurt, căci timpul îmi lipseşte şi sunt ostenit tare, de vreme ce trei zile trăit-am tot pe uliţe. Află că naţia cea mare s-a ridicat, şi că libertatea lumii s-a mântuit. Minuna ta revoluţie, ce te căesc amarnic că n-ai văzut-o cu ochii, va schimba faţa lumii. Regele a fugit. Republica e proclamată de toţi. Îţi alătur aici o ruptură din catifeaua ce acoperea tronul lui Louis Philppe sfărâmat astăzi la 11/2 ore însumi am smuls-o din Tuileries… ce*

Nu este rostul acestui articol de a arăta rolul puternic mobilizator, pe care l-a avut Nicolae Bălcescu în revoluţia Munteniei din 1848. Căutând ca mai departe să semnalăm legăturile lui Bălcescu cu Italia vom ajunge la scrisoarea sa din Belgrad, 4 ianuarie 1849, unde ajunsese după călătoria în ghimiile turceşti, care îi duseseră pe drumurile exilului pe avântaţii revoluţionari. În această scrisoare Bălcescu îşi arată nerăbdarea de a ajunge cât mai repede lângă Ghica la Constantinopol, fiind hotărât să treacă în Italia „*de se va face pe acolo vreun război*". „*Sunt nesăţios* – scria mai departe Bălcescu – *de o viaţă activă*" declarându-i lui Ghica că ideea lui de a forma o legiune română care să meargă în Italia este nerealizabilă din lipsă de oameni. „*Tot ce. am putut strânge este vreo 30 de tineri, dintre emigraţi care să voiască a merge să se bată*". La 22 ianuarie – aşa cum afirmă într-o scrisoare din 21 ian. 1849 – Bălcescu părăsea Belgradul pentru Triest, de unde avea să plece la 6 februarie pe mare la Constantinopol.

Aici, alături de Ion Ghica şi de Ion Bălăceanu, Bălcescu concepe proiectul alcătuirii unei legiuni române care să lupte alături de unguri (singura revoluţie a Răsăritului european care nu fusese încă înăbuşită), pentru înfrângerea despotismului austriac şi emanciparea naţionalităţilor. Ministrul Piemontului, baronul Tecco, îi încuraja şi îi seconda în această întreprindere pe emigraţii români, trimiţând şi el la Debreţin, împreună cu Bălcescu şi cu Bălăceanu, pe un ofiţer sard, pe căpitanul Monti, cu scop de a forma şi el în Ungaria o legiune italiană

alături cu legiunea română. 102

Alessandro Monti se născuse la Brescia la 20 martie 1818. După primele studii alege cariera armelor pe care şi-o desăvârşeşte la Viena, la Academia Geniului Militar. Ofiţer în armata austriacă, aflându-se în primăvara revoluţiilor la Brescia, demisionează şi este numit comandant al miliţiei populare din provincia respectivă. Bun organizator, izbuteşte să alcătuiască un corp de 10.000 voluntari din care cu siguranţă nu lipseau români ardeleni, care căzuseră prizonieri luptând în armatele austriece.

Monti este numit apoi şef de stat-major al generalului Allemandi, comandantul voluntarilor italieni. În luptele pe care corpul acesta de voluntari italieni le dă împotriva armatei austriece în Tirol, Monti se distinge. După înfi îngerea italiană se retrage în Piemont, fiind primit în armata acestui stat.

Având încrederea lui Gioberti este trimis la Budapesta pentru încheierea unui tratat de alianţă cu Kossuth. În acelaşi timp trebuia să activeze în favoarea conciliaţiunii dintre unguri, români şi slavi sub mediaţiunea Piemontului.

Plecat din Torino la 30 dec. 1848 cu un paşaport fals, se îmbarcă la Ancona pentru Scutari, iar de aci, traversând munţii şi zăpezile spre Belgrad, încearcă să treacă Dunărea în Ungaria, dar este arestat şi dus la Belgrad. Eliberat, prin intervenţia agenţilor consulari ai Franţei şi Angliei, se îndreaptă spre Vidin, pentru a încerca să pătrundă pe acolo în Oltenia şi apoi în Banat. De data aceasta cade în mâinile ruşilor care îl iau drept emisar ungur. Este pus în libertate, negăsindu-se nimic la el (arsese toate scrisorile şi hârtiile compromiţătoare). Pleacă la Constantinopol pentru a-şi reînnoi mandatul şi scrisorile sub sprijinul ministrului piemontez Tecco, adept al idealurilor mazziniene ale federalizării.

Cu noi scrisori de acreditare Monti, alături de Bălcescu, Bălăceanu, Alecu Manu şi polonezul Skender Iliński părăsesc călări în dimineaţa zilei de 14 aprilie

1849 Constantinopolul, însufleţiţi de aspiraţii federaliste şi revoluţionare.

La Belgrad el află de căderea lui Gioberti după înfrângerea de la Novara şi de ordinul de a se întoarce în ţară, fiind desărcinat de misiune. Dar luptătorul nu înţelege să se supună şi-şi continuă drumul, păstrând intenţia formării unei legiuni italiene luptătoare împotriva

acelora care la Novara distruseseră visul revoluţionar italian de la 1848.

După o serie de peripeţii redate foarte amuzant de Bălcescu în scrisorile către Ghica din 17 aprilie şi

12 mai 1849 (se pare că, lui Bălcescu, Monti i se părea cam fricos!), ei izbutesc să treacă Dunărea şi să ia primul contact cu ungurii la Panciova103. Monti se desparte de Bălcescu pentru a merge la Debreţin şi la Pesta unde va găsi guvernul maghiar: „*il va jetter dans la balance des destins de la Hongrie le poids de son epee italienne*" (*Scrisoarea* din 13 mai 1849 către

I. Ghica).

Cu perseverenţa care îl caracterizează, Monti izbuteşte să definitiveze la 1 iunie 1849 o legiune italiană care număra iniţial 1200 de oameni. (Dintr-o scrisoare

24 – Studii italiene. – c. 133.

a lui Bălcescu din 14 iulie, aflăm că „*Monti n-a izbutit în legiunea lui până acum din lipsa puştilor*".)

În lipsa puştilor el adresa soldaţilor înflăcărate proclamaţii şi manifeste. Starea aceasta de lipsă de armament se pare că se remediază şi Monti ia parte eroic

— Ca şi legiunea italiană – la o serie de lupte, aducând o serioasă contribuţie cauzei ungare. În final, legiunea lui Monti va proteja retragerea lui Kossuth şi a partizanilor săi, fuga spre graniţa sârbă.

În felul acesta se explică scrisoarea lui Kossuth care îi adresează colonelului italian toată recunoştinţa sa.

Retras la Orşova alături de 50 de legionari, el se îndreaptă spre Vidin, apoi spre Galiopoli. De aci, la 14 martie 1850, se îmbarcă pentru Peninsula Italică unde ajunge la 5 mai, despărţindu-se de tovarăşii de luptă la 14 iunie 1850.

Colonelul Alessandro Monti se retrage pe Riviera Liguriei lângă Genova, păstrând legătura cu revoluţionarii şi emigranţii unguri şi chiar români, căci iată ce scria tânărul Constantin Racoviţă lui Ştefan Golescu la 19 ianuarie 1853: „*Aproape de Genova, distant de două ore şeade colonelul Monti, acela care comanda legiunea italiană în Ungaria; el este unul dintre italienii cei mai înaintaţi din ziua de astăzi, el a cunoscut foarte bine pe nenorocitul Bălcescu; îţi dau aceste detalieri că poate vei voi să faci cunoştinţa lui…*" La 24 mai 1854, Alessandro Monti,

alături de care Bălcescu avusese prima legătură puternică, directă, cu ideile lui Giuseppe Mazzini, moare, urmându-şi prietenul român, ca într-o altă călătorie de trecerea primejdiilor spre marile idealuri revoluţionare.

Pentru Giuseppe Mazzini, ale cărui idei au cuprins sufletele şi minţile tuturor luptătorilor pentru libertate dinainte de revoluţia de la 1848, în centrul ideilor sale fundamentale a stat conceptul de datorie. Concepţia aceasta despre datorie formează titlul de originalitate al filosofiei politice mazziniene. Pentru el ideea de datorie era de nedespărţit de ideea socială. Datoria consta în aceea că individul să reprezinte, în toate actele vieţii sale, tot ceea ce el crede că este adevăr, relativ sau absolut.

O altă axă fundamentală a doctrinei sale este, ca o altă lege morală, legea vieţii evolutive, ideea progresului care poate fi o lege guvernatoare a lumii. „*Progresul* – scria Mazzini în 1852, în «Condiţiile şi viitorul Europei» – *stă în conştiinţa progresului*. *Omul trebuie să-i cucerească pas cu pas cu sudoarea propriei frunţi*". Dar el lega această teorie de o lege providenţială divină care târăşte omenirea, silind-o să progreseze inevitabil, oricare ar fi eforturile ei sau lipsa de eforturi.

În felul acesta se explică fundamentalele deosebiri dintre mazzinism şi socialism care, în definitiv, ţintesc tot la integrala transformare a societăţii umane. Dar mijloacele întrebuinţate pentru a ajunge la această ţintă sunt pe de o parte asociaţionismul iar pe de altă parte lupta de clasă, mijloc dialectic prin excelenţă. Mazzinismul stă sub semnul providenţei care îl însoţeşte, în timp ce socialismul se bizuie pe lupta omului.

Mazzini aspira la distrugerea capitalismului, recunoştea evoluţia inevitabilă a clasei muncitoare, era convins că nu eroii ci mulţimile, masele, determină progresul social şi dorea puternic vremea când clasele sociale vor fi dispărut. Dar deosebirea esenţială se impune numaidecât în acest paralelism: pentru el, fenomenele morale şi spirituale sunt fundamentale, în timp ce Marx, marele cunoscător al vieţii şi evoluţiei sociale, îşi construieşte sistemul bazat pe fenomenele materiale.

Dar marele succes al mazzinismului în sânul revoluţionarilor anului 1848 a fost teza sa care preconiza federalizarea popoarelor din Orient, îndeosebi, desfiinţarea Austriei, lozinca mişcării fiind: „*Sfânta Alianţă a popoarelor împotriva alianţelor tiranilor* în vara anului 1850,

Mazzini fondase la Londra Comitetul democratic european. În 1849, noiembrie, Bălcescu îl cunoscuse probabil la Paris pe marele revoluţionar italian şi fusese atras total de ideile federalizării şi ale alianţei revoluţionare europene.

Într-o scrisoare din 13 ianuarie 1850, de la Londra, îi comunică lui Ghica că la o „*soirée*", la m-me Milnev Gâbson, o prietenă a lui Mazzini, I-a cunoscut pe Louis Blanc. Îi comunică în acelaşi timp faptul că nu I-a putut vedea pe Mazzini la Londra, deoarece el este în apropierea graniţelor Italiei, unde se pregăteşte o mare revoluţie.

La 16 februarie 1850, din Paris, îi scria prietenului său la Constantinopol că doreşte din nou să meargă la Londra: „*Mai cu seamă că Mazzini va merge acolo în curând*. *Apoi socot că trebuie a ne înţelege şi cu dânsul şi cu Ledru Rollin*, *cum şi cu oarecari nemţi radicali*, *şi a întocmi o mare solidaritate revoluţionară în toată Europa*. *Ştiu că aceste sunt şi opiniile lut Mazzini*…"

Proiectul acesta îl urmărea stăruitor şi îl chema la 23 febr. 1850 pe Ghica la Constantinopol, pentru întărirea forţelor emigraţiei în sânul cărora – din pricina lui Eliade – izbucniseră neînţelegeri: „… *Am scris la Londra*, *ca să mă înştiinţeze despre ziua adunării chestiei*. *Mazzini trebuie să fi trecut acolo*. *El a făcut un proiect despre o solidaritate revoluţionară a tuturor emigranţilor sau naţionalităţilor*, *spre a se înţelege şi a adoptat un plan de operaţii*…"

Din nou, la 6 martie 1850, scrisese la Londra şi întreba dacă Mazzini a sosit acolo: „*Cred că dânsul*, *cu Ledru Rollin*, *cu Manin* 10 1 *pe care l-am cunoscut mai deunăzi aci*, *şi alţii de fiecare naţie câte unul să facem un comitet revoluţionar european*

Se poate observa deci din scrisorile lui Nicolae Bălcescu influenţa pe care au exercitat-o asupra lui ideile lui Giuseppe Mazzini, mai ales în ceea ce privea prelungirea visului lui de revoluţionar paşoptist: eliberarea naţiunilor oprimate şi reunirea lor într-o mare confederaţie republicană democratică.

Proiectul federativ european, stabilit de Mazzini, a fost desăvârşit în sectorul danubian de către Nicolae Bălcescu, atât de viu agitator şi propagandist al ideilor mazziniene, că însăşi democraţia ungară prin generalul Klapka şi Teleki îl va fi îndemnat la alcătuirea proiectului Confederaţiei dunărene.

„*Federaţie şi drept egal pentru toate naţionalităţile*" sunt cuvintele care termină memoriul adresat, de către Bălcescu prin

mijlocirea lui Mazzini, emigraţilor unguri. Încă din 1848, el va fi propus lui Kossuth proiectul acestei federalizări preconizată de Mazzini, dar pe care revoluţionarul maghiar o respinsese.

Ideea aceasta agită întreaga emigraţie: o avea şi Ghica, căci iată ce-i scria Bălcescu la 26 ianuarie 1850: „*... Pentru ideea ta de o confederaţie orientala sunt fericit că te-am prevenit şi m-am întâlnit cu tine în această idee*".

Tot sub influenţa mazziniană, Bălcescu întocmise la Londra un comitet de reprezentanţi ai naţiilor din răsăritul european, a cărui ţintă este „*o confederaţie democratică a tuturor*, *mijloace revoluţionare*, *acord şi unitate şi solidaritate*".

În sfârşit – la îndemnul emigraţiei ungare – Bălcescu întocmeşte proiectul confederaţiei danubiene, a cărui schiţă i-o trimite lui Ion Ghica prin scrisoarea din 6 aprilie 1850:

„*Trei naţionalităţi – deosebite cu teritoriul şi administraţia lor: unguri*, *români şi iugoslavi*.

În privinţa despărţirii teritoriului, *se va socoti majoritatea locuitorilor judeţului sau a comitatului*. *Minoritatea va dobândi garanţii naţionale de limbă*, *de religie şi de administraţie comunală*.

Statul federal se va numi Staturile unite al Dunării şi va cuprinde afară de regatul Ungariei, *Bucovina*, *Moldova*, *Valahia şi Serbia*.

Adunarea centrală federală de 150 deputaţi, *câte 50 de fiecare din cele trei naţionalităţi*, *se va aduna în tot anul în capitala fiecărei naţionalităţi pe rând*. *Ea va hotărî şi limba discuţiilor sale* (*franţuzească sau nemţească*).

Adunarea va numi pe un an un guvern federal de trei membri, *din care unul va fi ministru de război*, *altul al pricinilor dinafară şi al treilea al comerţului şi comunicaţiilor*.

Adunarea, *va hotărî şi partea dăjdiei ce trebuie a da fiecare naţionalitate după populaţia şi veniturile sale*, *pentru federaţie*. *Strângerea dăjdiilor va fi făcută de guvernul deosebit al naţionalităţilor*". În felul acesta Bălcescu înţelegea să dea o formă definitivă ideilor lui Giuseppe Mazzini şi ale tuturor emigraţilor şi revoluţionarilor anului 1848, pentru a aduce aici în Valea Dunării „*împăciuirea duhurilor şi înfrăţirea faţă de primejdiile dinafară*

Starea sănătăţii lui Bălcescu se înrăutăţea mereu. Ei coboară spre sudul Franţei, la Hyeres. Sfâşietoarea scrisoare din 17 decembrie 1851 evocă lupta de fiecare clipă cu moartea, pentru desăvârşirea

operei sale, amarul pentru lovitura de stat a lui Napoleon III: „*Minutele în care scriu sunt pline de amar şi întristare. Pe când Europa întreagă se pregătea a saluta triumful libertăţii, eroica Franţă, prin neunirea fiilor săi, cade gemând în neputinţă supt un despotism umilitor. Fiii fără de legi triumfează în toate părţile şi îşi întemeiază spurcata lor tiranie şi sufletele generoase, zdrobite şi rănite de moarte văd apuind din vederea lor ziua mântuirii. Însumi eu, cu inima sfâşiată de durere, mă lupt cu o boală crudă şi neîmblânzită, caut a câştiga timp asupră-i şi a o întrece în iuţeală, ca să pociu lăsa fraţilor mei aceste pagine din viaţa părinţilor şi cad sleit de puteri şi mistuit prin silinţele ce fac*”.

Din paşaportul eliberat la 22 septembrie 1850 de către consulul general al Turciei la Paris, deducem că încă de pe atunci Bălcescu avea intenţia să facă o călătorie în Italia pentru motive de sănătate.100

Vizele respective sunt tot atâtea etape ale drumului lui Bălcescu, care după o zadarnică încercare de a atinge pământul ţării, ajunge la Napoli la 4 octombrie 1852. De aici îi scrie lui Ghica: „*Nădăjduiam să pot şedea mai multe zile în Neapoli dar aerul nu-mi prieşte de loc. Sunt silit să plec. Aici doctorii şi mulţi din locuitorii Romei mă povăţuiesc a nu merge în acest oraş, căci e foarte umed iarna şi n-oi fi bine. Aceasta m-a făcut a mă hotărî a trece la Palermo, a cărui climă e dovedită de cea mai bună din toată Italia, pentru o boală ca a mea…*” (îl vor fi atras acolo mai ales amintirile primăverii 1847.)

La 16 octombrie paşaportul lui Bălcescu este vizat pentru plecarea din Napoli şi alături se află ultima lui viză, ultimul port: „*Delegazione di polizia maritima. Visto per l’arrivo. Palermo di 17 ott. 1852*”.

Aci se va instala în hotelul Trinacria pe Via Butera 31.

În această ultimă lună a vieţii sale în Palermo, drama este trăită cu toată intensitatea ei, căci Nicolae Bălcescu a fost părăsit în singurătate cu boala şi cu sărăcia sa extremă. Zadarnic adresează apeluri stăruitoare „prietenilor” răspândiţi în Franţa. Iată ce-i putea răspunde Ştefan Golescu: „*Scrisoarea ce mi-ai scris-o cerând ca unul din compatrioţii români să primească a petrece lângă tine trei luni, încă de atunci am trimis-o Floreştilor în Paris, ca s-o comunice la toţi tinerii noştri: chiar lui Alecsandri, dar până acum n-am răspuns de la dânsul şi nu ştiu nici ce să-i scriu. Sunt încredinţat că nu te vor lăsa să petreci singur iarna*”. „Bunul” prieten Ştefan Golescu se înşală însă, pentru că celălalt amic, Vasile Alecsandri, îi răspundea lui Bălcescu de la Paris

astfel: „*Scrisoarea ta de la Palermo m-a întristat, cu atât mai mult cu cât mă găsesc din nenorocire în neputinţă de a împlini dorul mieu de a veni să te văd în Italia. Trebuie să ştii că nu am venit la Paris pentru a petrece în desfătările acestei capitale, ci pentru căutarea sănătăţii mele. Am încercat o cură de ape minerale care o să ţie patru luni, adică până în primăvară, apoi oi fi silit a face băi de mare pentru ca să mă îndrept de tot. Doftorii nu mă iartă să mă îndepărtez din ochii lor, zicând că trebuie să vază cu ochii progresele îndreptării mele şi aspectul curii ce am început. Cât pentru prietena noastră* (n.n. este vorba de Maria Cantacuzino, de care Bălcescu era îndrăgostit), *ea însăşi este atât de slabă, că-i este peste putinţă a întreprinde o călătorie îndepărtată. Crede-mă, iubite Bălcescule, că atât prietena noastră cât şi eu, suntem mâhniţi în suflet, din pricina împrejurărilor ce ne opresc de a urma dorinţei noastre. Adio, iubitul meu Bălcescu, nu-ţi scriu mai mult, pentru că în ceasul acesta am o grozavă durere de cap. Al tău, Vasile Alecsandri*". 106

Aşa putea răspunde pateticului apel al muribundului din Palermo, lui Nicolae Bălcescu, care îi fusese mai mult decât un prieten, aceluia care în entuziasmul revoluţiei pariziene din 1848 smulsese de pe tronul lui Louis Philippe o fâşie de catifea roşie, trimiţându-i-o în Moldova drept simbol al răsturnării tiraniei, Vasile Alecsandri, îndrăznind să pună în contrast în această superficială scrisoare, starea lui fizică alături de suferinţele reale ale lui Bălcescu în clipa morţii, pentru ca o dată mai mult să rezulte puternicul, permanentul contrast dintre cei doi reprezentanţi ai literaturii şi ideilor româneşti din această epocă. Felul în care termină această scrisoare „veselul Alecsandri" este de-a dreptul penibil. Niciun cuvânt de mângâiere pentru tragica stare a lui Bălcescu. Singura mângâiere va fi desigur faptul că Bălcescu nu va fi citit aceste rânduri fiind mort de mult la sosirea lor în Palermo.

Zadarnice vor fi lamentările de ultimă oră ale „prietenilor": „*Ce cruzime să-i lăsăm să piară singur*", va exclama Alexandru Golescu-Arăpilă într-o scrisoare către Ştefan Golescu. Inutil retorică va fi proclamaţia dată în numele Comitetului emigraţiei româneşti: „*Pierii urăm pe unul dintre ai noştri şi din cei mai demni, Nicolae Bălcescu a murit. Sărmanul, de trei ori sărmanul Bălcescu*! *Să moară aşa de tânăr în exil, departe de ai săi, singur pe pământ străin*: *să se vază murind în floarea vârstei şi să se vază târând în mormânt împreună cu el*. insul

comoara, *zestrea*, *logodnica sufletului său* (*ale lui gânduri şi proiecte*) *ce pentru dânsa din copilărie hrăni cu ai săi plămâni*. *Ce abis de durere*, *cât trebuie să fi suferit bietul băiat 1*".

„Bietul băiat" murea107 într-o sărăcie extremă. Această chestiune este lămurită total prin testamentul108 său, pe care profesorul Nicolae Ionescu, însărcinat cu cercetări în Italia, I-a adus în ţară odată cu dovezile înmormântării lui Bălcescu în groapa comună a mănăstirii Capucinilor.

Am publicat în altă parte şi declaraţia hotelierului Salvatore Ragusa, care întăreşte afirmaţia că Bălcescu a murit într-o mare lipsă la 29 noiembrie 1852, iar a doua zi, pentru ca trupul să-i fie azvârlit în groapa comună a cimitirului mănăstirii Capucinilor, a trebuit ca un om bun la suflet să-şi facă pomană (cuvântul italian scris pe chitanţă sună mai frumos: *elemosina*) de a plăti pentru eroul revoluţiei româneşti suma de trei gologani, tariful mormântului comun din cimitirul palermitan. 109

Cercetările ulterioare care s-au făcut, pentru aducerea eventuală a osemintelor lui Bălcescu în ţară, n-au dus la niciun rezultat. Exilatul de la Palermo nu se va mai reîntoarce niciodată în patrie. Groapa comună a Capucinilor conţine sute şi sute de cadavre adunate de un secol peste scheletul lui Bălcescu, făcând imposibilă orice identificare. Ne mângâie însă gândul că Bălcescu face în felul acesta legătura permanentă cu Italia lui Mazzini şi a lui Garibaldi, rămânând simbolul exilaţilor în străinătate şi al cauzei de la 1848. Ne gândim şi la alţi scriitori morţi în exil ca Byron, pentru cauza libertăţii popoarelor, sau Shelley, şi credem că această stare de fapte contribuie la accentuarea mai puternică a universalităţii luptei oamenilor pentru marile idealuri ale omenirii progresiste, pe deasupra trecătoarelor forme şi bariere.

1. „Acest repede toicul de munte care se numeşte viaţă.

2.,» *Cercetaţi sub* expresie dantescă adresată cititorilor săi.

3. Pentru a ne putea da seama cât de viu şi de actual este

Giovanni Boccaccio, dăm aici un fragment dintr-un articol de

Lucignani apărut în *Unita* şi în care este vorba de reprezentarea la Certaldo a unor nuvele ale lui Boccaccio, scenarizate: „*Publicai râdea şiy la câte o replică mai spirituala decât altele aplauda*. *Din câ*nd în *când se auzea câte o voce care comenta*. *Se părea ca sutele de ani care despărţeau pe Boccaccio de public dispăruseră*: *poporul îşi celebra*

scriitorul} *simţi*ndu-*l apropiat, găsindu-se cu el la acea serbare… în căutarea omului nout a omului adevărat şi a iubirii fireşti, senzuale şi sănătoasef în căutarea a tot ce este drag vieţii şi fericirii, Boccaccio respinge orice ipocrizie ori nostalgie…*

*Trebuiau să fie văzute femeile unui mic sat din Toscana râz*ând *entuziasmându-se şi comentând poveştile unui scriitor din secolul al XIV-lea*; *ce lecţie pentru toţi subtilii care discută despre*

literatura pentru popor şi literatura pură».

…Cinci spectacolul s-a sfârşit, interpreţii şi regizorul fură cu toţii aclamaţi şi de *îndată ce apărea câte unul, publicul striga înflăcărat şi aplauda…*"

4. Multă ştiinţă găsesc şi de orice fel

— Dar prea puţini scriitori buni şi mai puţină judecată.

5. Italia frumoasă, floarea lumii este patria noastră şi la munte şi la şes…

Că dacă n-ar fi marile separaţii în ea ar stăpâni lumea, frumoasa Italie.

6. „*Şi aceste nuvele ale mele… nu sunt povestiri ci adevărate istorii*".

7. „*Mărturisesc eu deci că multe din nuvelele mele conţin dvn acestea şi altele asemenea mari şi de ruşine păcate, pe care* le *înfăptuiesc oamenii şi femeile*: *dar nu mărturisesc ca merit să fiu blamai pentru asta. Trebuie să fie blamaţi şi arătaţi cu degetul infamant aceia care comit asemenea greşeli, nu cel care le scrie…*"

8. „*Şi ca în Sfânta Scriptură sunt descrise adultere, incesturi şi omoruri, după cum se ştie foarte bine*".

9. *împotriva voinţei lor, văzând că-şi pierd fără plăcere tinereţea…*"

10. „*… îşi caută în afară mijloace pentru a se simţi bine 1.*

11. «*… onorate, stimate, respectate şi într-un cuvânt! adorate*

12. „*… Eu sunt lombard şi născut în Lombardia, lângă hotar* «*şi cu Liguria… şi cum vorbesc aşa am şi scris*".

13. „*… Şi dacă nu am stil, şi o mărturisesc, m-am hotărât să scriu aceste nuvele, crezând că istoria şi acest fel de nuvele pot să desfete, în orice fel de limbă ar fi scrise*

14. „*Dar eu, care în libertatea unui asemenea Stat, am învăţat să fiu liber, resping pentru eternitate curtea şi aici îmi fac loc pentru anii care îmi mai rămân*; *pentru ca aici nu poate avea loc trădarea, tuci*

favoarea nu poate face vreo strâmbătate dreptului, aici nu domnește cruzimea prostituatelor, aici nu comanda obrăznicia ganimezilor, aici nu se fură, nu se violentează" nu se omoară

15. *„Aș vrea mai degrabă să fiu azvârlit în închisoare pentru zece ani decât să stau în palat…"*

16. *„… pentru a nu se obosi în a defini curtea arătă poporului infernul pictat"*.

17. *„… om liber prin grația lui Dumnezeu"*.

18. *„După ce m-am refugiat sub egida grandorii și libertății venețiene nu mai am nimic de invidiat. Nici suflul invidiei» nici umbra răutății nu vor putea întuneca faima meat nici să știrbească puterea casei mele. Eu sunt un om liber. Nu sunt sclarvul pedanților. Nu sunt văzut străbătând urmele lui Petrarca sau Boccaccio. Îmi ajunge geniul meu independent. Le las altora să flecărească despre puritatea stiluluii profunzimea gândirii; altora nebunia de a se chinui, de a se transforma, schimbându-se pe ei înșiși. Fără maeștri3 fără meșteșug, fără model, fără călăuză, fără lumină, înaintez și sudoarea călimărilor mele îmi aduce fericirea și faima. Ce-aș putea dori mai mult. Cu o pană și cu câteva tot de hârtie îmi bat joc de univers*

19. *„… eu care, fără a urma și fără a servi curtea, am constrâns tot ceea ce există mare pe pământi duci, principi și monarhi să devină tributarii talentului meu…"**

20. *„Natura însăși cu simplitatea ei, al cărei secretar sunt, îmi dictează ceea ce eu compun…"*

21. *„… sculptor al sensurilor și un miniaturist al* cuvintelorw.

22. *„Învățați ceea ce vă povestesc eu de la acel înțelept pictor, care, la întrebarea pe cine imitay arăta cu degetul o ceată de oameni, vrând să spună că de la viață și de la adevăr își lua pildele, cum le iau și euy vorbind și scriind"*.

23. *„Nu ascultați pe acești ipocriți) pedanți comentatori ai lui*

Senecat care după ce și-au petrecut viața în a asasina pe morțiș nu sunt mulțumiți dacă nu-i crucifică și pe vii".

24. *„… pedantismul este acela care a produs toate relele de pe Lume… adică operează cu preconcepții, după cărți, neavând nicio înțelegere a vremurilor lor…"*

25. *„poezia stă hi furia proprie…"*

26. *„… M-am minunat desigur de culoarea variată pe care o arătau; cei mai apropiați ardeau de flacăra focului solar, P cei mai*

depărtaţi erau trandafirii de culoarea miniului nu prea bine aprins… Apărea în anumite părţi un verde albastru îi în altele un albastru verde într-adevăr făurit din capriciile naturii, maestra maeştrilor… iar eu car ştiu că penelul vostru e spiritul spiritelor ei, am exclamat de trei sau patru ori: oh, Tiziano, unde eşti acum? Pe cuvântul meu că dacă ai fi pictat ceea ce îţi povestesc, ai fi făcut să cadă oamenii în admiraţia care pe mine m-a zăpăcit…"

27. *„… lumea are mulţi regi şi un singur Michelangelo"*.

28. *„… de ce prietene şi cu ce scop, să te superi de flecăreala călugărilor, caracteristica naturii lor fiind ura şi cine nu cunoaşte că ei nu ştiu altceva decât să latre şi să muşte i…"*

29. *„Ne ascundem sexul şi lăsăm să ni se vadă mâinile, care fură şi ucid, şi gura care jură fals"*.

30. *„Sper că zisele mele să fie acel pumnal crud dar milos cu care medicul cel bun taie membrul bolnav, pentru ca celelalte să rămână sănătoase…"*

31. *„Să nu vă minunaţi dacă stilul comic nu se respectă în ordinea consacrată, pentru că în altfel se trăieşte la Roma decât la Atena"*.

32. *„Dacă o să vedeţi ieşind personajele mai mult de cinci ori pe scenă, să nu râdeţi, pentru că chiar lanţurile care ţin morile pe râuri, n-ar fi în stare să ţină pe nebunii de azi…"*

33. *„nu o comoară, nu un stat mi-ar fi atât de scump, ca mântuirea patriei*

34. *„Flagelul principilor, divinul Pietro Aretino"* (*Ariosto*).

35. Telesius, săgeata tolbei tale

Ucide în mijlocul câmpului, pe al sofiştilor şi al talentelor tiran, fără scăpare.

Dulcea libertate aducând-o adevărului.

36. *„Sunt mai minunate operele naturii decât ficţiunea voastră*

37. Dacă trăieşte pierzi şi dacă moare, un fulger divin ţâşneşte din trupul de tine ucis şi astfel ale tale întunecimi nu pot afla scăpare.

38. Şi focul cu cât este mai bătut de vânt cu atât se aprinde mai tare, zburând apoi spre înălţimi şi împodobindu-se cu stele.

39. Neron a fost, prin soartă, rege în aparenţă Pe când Socrate, prin natură, în adevăr.

40. Poporul este ca un mare animal complex Ce forţele nu-şi ştie: şi de asta stă

Cu greutăţi şi lovituri de lemne şi de pietre Călăuzit de un copil

fără putere.

41. „*Totul este al său cât stă între pământ*} *i cer, dar el n-o ştie*”.

42. Servitutea pentru sufletul nobil înseamnă moartea chiar, pe om schimbându-l în brută!

43. A trăi doar pentru o foame infamă înseamnă amară viaţă şi moare pentru sufletul nobil.

Care dispreţuind-o îşi pregăteşte o viaţă mai adevărată în glorie.

44. Stă cu membrele sfâşiate şi împrăştiate şi cu părul tăiat, într-o nefericită robie.

45. Alţii veghind răpeau onorurile, lucrurile, sângele, sau se însoţeau c-un sex sau altul şi îşi băteau joc de bieţii oameni.

46. Şase plus şase ani pe care în chin i-am petrecut cu îndurerarea fiecărui simţ cu membrele de şapte ori torturate, blestemele şi basmele proştilor, soarele refuzat ochilor nervii distruşi, oasele dislocate, pulpele sfâşiate, nenorocirile în care mă culc, lanţurile, sângele vărsat şi teama grea şi hrana murdară şi puţină.

47. Într-adevăr, dacă de al „tău” *şi* al „meu” lumea ar fi lipsită în folositor, în bucurie şi în cinste, în paradis ea s-ar schimba – o văd şi scriu – şi iubirea oarba în clară şi modestă, viclenia şi ignoranţa în ştiinţă vie şi în frăţie funestul imperiu.

48. Concură deci la idiomul nostru nou

Muză latină, vino cu mine spre un cântec nou Te cheamă spre o nouă glorie versul meu.

Secolului nou să renască o limbă nouă.

49. „*Răpită libertatea, orice alt bun nu înseamnă nimic, chiar şi virtutea însăţi trândăveşte şi nu valorează prea mult”.*

50. Răspunsul este bazat şi pe un joc de cuvinte dat de semnificaţia dubla a cuvântului *stylo* (stil şi pumnal): „*şi totuşi e făcută în stilul Curiei Romane*

51. „*prea frumoasă descoperire de a se oferi să celebreze slujbele divine fi să excludă din numărul lor liturghia*

52. „*Supus prea scump, nouă din cauza înaltelor lui calităţi şi pentru a fi arătat în orice vreme şi cu orice ocazie cu o egală credinţă, virtute fi devotament, mare atafament în slujba treburilor noastre. Din care cauză am simţit acel regret pe care-l merită pierderea unui supus nouă prea scump, împodobit cu acele înalte virtuţi, care în mod demn I-au distins în toate acţiunile umane.*

53. „*nestăpânit de patimă*

54. *y, a stabilit Schisma fi a încăpăţânat atât de mult părţile încât a făcut ca discordiile să fie de neconciliat… a pricinuit cea mai mare deformare care a existat vreodată de când există numele de creştin*

55. *„Lucrul cel mai important e că sub masca credinţei fi religiei sunt oprite cu aceeaşi severitate şi condamnaţi autorii cărţilor, în care autoritatea principelui şi magistraţilor temporali e apărată de uzurpările ecleziastice, în care autoritatea consiliilor şi episcopilor e apărată de uzurpările Curţii Romane, care, în mod ascuns, se manifesta în ajutorul ipocriziilor sa*e *ai tiraniei, în sfârşity mt a mai fost* vreodată *găsită vreo altă cale tainică pentru a folosi religia spre a face oamenii fără de minte?"*

56. *„Ca Sinodul din Trento era călăuzit de Sfântul Duh, trimis de la Roma din când în când în valiză*!"

57. *„Orice inovaţie moare de la sine când nu este însufleţită de contradicţie***

58. *„Există patru moduri de a filosofa*: *primul numai cu raţiun*ea, *al doilea numai cu simţul, al treilea cu raţiunea, mai întâi, apoi cu simţul, al patrulea începând de la simţ şi terminând cu raţiunea… Cel de-al patrulea este cel mai bun pe care putem să-i avem în această nenorocită viaţă…"*

59. Într-o scrisoare din 18 martie, 1068, către Gillot:

„Nu le ajunge că ne-au răpit libertatea şi a faptelor şi a vorbirii, vor Să domnească în mod tiranic asupra gândurilor şi sentimentelor noastre

60. *„Nu se pot întâlni şi ciocni decât aceia care merg pe acelaşi drum*; *dar acei care merg pe drumuri deosebite nu pot nici să se izbească, nici să se incomodeze. Domnia lui Hristos nu e din lumea aceasta ci în ceruri, şi de aceea religia merge pe drumul ceresc şi guvernul statului pe calea pământeană, şi de accesc una nu poate incomoda pe alta*; *dar există o anumită poftă, de a domina mascat, a religiei care merge pe căi pământene şi pentru asta nu trebuie aibă niciun respect, ca pentru un lucru care nu-i dumnezeiesc ci de înşelătorie… (t*

61. *„Am făcut totdeauna tot ce a fost posibil pentru ca în special ochii, trupului meu mai întâi să fie satisfăcuţi bine3 cu ajutorul unor temeinice şi continue experienţey şi apoi să administreze minţii materie pentru filosofare*

62. *„Nu am nicio pretenţie de a face parte din adunarea celor mai*

de frunte oameni ai secolului nostru, o singură pretenţie recunosc în mine, dar ea este de dorinţă şi nu de fapte. Aş dori să pot elibera oamenii de acele lanţuri şi de acea orbire în care au fost cetluiţi de şarlatania şi lăudăroşenia medicilor ignoranţi şi a filosofilor care-i chinuiesc pe bieţii creştini

63. *„Eu sunt om foarte simplu fi natural şi observ ca natura se bucură de simplitatea lucrurilor*: *fi găsesc, îl privi experienţă, că această simplitate este fi în medicină mult mai de folos decât aceste atât de multe amestecuris lichide tulburi, sosuri pe care noi, medicii, le ordonanţam, să fim noi în fine condamnaţi să le înghiţim imediat*; *în felul acesta îmi dau seama că am ordonanţa mult mai puţin şi că am fi în scrierea reţetelor mult mai discreţi fi mai milofi. fi*

64. *„Să contempleze eternul, infinitul bine, care se găsefte numai în Dumnezeu***

65. *„Niciun secol nu a făcut să răsune atât de frecvent trompeta epică ca acest secol atât de puţin eroic***

66. *„Plutind ca Anfion, pentru unele cânţone graţioase în care există o firavă vină amoroasă.1**

67. *„Pentru a te bucura nu e nevoie să cauţi în ceruri aurora sau curcubeul*: *poţi să le vezi şi într-o cană plină cu vân*.**

68. O glorioasă

Şi nu mai puţin norocoasă Italie a mea.

Acea Italie care stăpânea lumea când fremătau legiunile romane.

De ce atâtea victorii? Nu este un frumos

Car de triumf un sân? Şi un banchet

Nu este asemenea bucuriei unei victorii?

Fug anii repede: şi toţi.

Toţi ne întoarcem la marea şi vechea noastră mamă. Gaddi nu voi mai vorbi; un drept dispreţ Poate m-ar face să aştern pe hârtie Altceva în loc de flecăreli…

69. *„ca poezia este plăcerea oamenilor, dar poeţii îi sunt plictiseala”*.

70. *„A descoperit noi lumi poetice*

71. *„Primul ne-a învăţat să adaptăm modurile şi metrica tebane la cele etrusce*

72. Asupra stării actuale a literaturii italiene şi asupra scopului Academiei Filonnizilor.

73. Despre Braccio Bracci şi alţi poeţi ai noştri foarte actuali.

74. „*cea mai mare poezie de pe pământ*”.

75. Către tine fremătau Dansurile şi corurile către tine virginalele Candidele iubiri între parfumaţii Palmieri ai I dunei Unde albeau Spumele Ciprului.

76. „*Acum nu mai e nici vârsta, nici vremea aceea***

77. Şapte perechi de ghete am rupt cu totul şi cu totul de fier ca să te regăsesc.

Şapte toiege de fier am tocit ca să mă sprijin în drumul meu fatal.

78. „Astăzi pentru lume din acest loc începe noua istorie.’1

79. „*Astfel ar apărea judecăţii grecilor ţi romanilor, chiar dacă au vrut să fie compuse în formele metrice ale liricii lor şi pentru că tot astfel ar suna şi pentru foarte mulţi italieni, cu toate că au fost compuse şi armonizate în versuri şi cu accente italieneşti*”.

80. „Mama a cerealelor, a viţei de vie şi a eternelor legi…

Salve cânturilor vechilor laude pentru tine le reînnoiesc!” *

81. Sunt aceştia frumoşii ochi la care, gândindu-mă într-o *zi* mi-au făgăduit şi iubirea

Şi aceasta este fruntea în jurul căreia a zburat înaltul meu vis?…

Povestea scurtă s-a sfârşit…

82. „*E fără margini de bogat şi ar vrea să facă revoluţia cu douăzeci de cizmari şi de croitori din Terra Vecchia. Şi între timp revoluţia o face în pat cu femeile care îi sunt rude”.*

83. „O *stricată care într-un singur an şi-a luat bărbat, I-a jefuit} i-a pus coarne, a încântat un preot şi a înşelat două mii de ca foni*”.

S_4…” *Fără a şti exact unde se aflau. Pentru mine, timp demai mulţi ani, moşiile mele au fost doar bucăţi de birtic cu cifra datoriilor mele*”.

85. „*De îndată ce funcţionarii se închideau în birouri, cei cincizeci de avocaţi din Calena la procese la Preţura sau la Tribunal, copiii strânşi în sălile liceului – centrul Calenei era pustiu. Se sfârşiseră şi slujbele la Catedrală. Brutarii îşi vânduseră pâinea, cei trei bărbieri din piaţa Fraterna se uitau în revistele ilustrate din luna trecută; un băiat îşi aranja mustaţa; dintr-un fund de prăvălie venea un bâzâit de ghitară.*

Doi preoţi, palizi şi graşi, făceau încet înconjurul Catedralei, desenând cu paşii lor târâţi marginile umbrii. Apele Fraternei reîncepuseră cu tenacitate să roadă marginile cu muşchi ale bazinului,

cu un bâzâit sonor de insecte care fac dragoste".

86. „*Ieşeau în fiecare dimineaţă şi se răspândeau pe câmp cu o bucată de pâine neagră în traistă, cu o ceapă sau o căpăţâna de usturoi*"…

87. „De *îndată ce răsări soarele, ţăranii începură să sape. Se avântară pe brazde cu un elan războinic, ca şi când ar fi vrut, în sfârşit, să domesticească acele câmpuri sălbatice. Strângeau pietrele… şi acolo unde pământul humifer era sărac şi apărea* la *suprafaţă nisipul compact şi galben al subsolului ţăranii transportau pământul cel bun pe care aluviunile de atâţia ani îl îngrămădiseră în altă parte. Băieţii transportau pământul pe umeri în târne şi coşuri de trestie, pe care le împletiseră în timpul iernii. Femeile îngenuncheate îl răspândeau cu uşoare lovituri de sapă sau cu mâinile – un gest larg şi uşor ca o mângâiere*".

88. „*Întreaga zi era ocupată cu treburile de acasă sau la munca timpului. Torcea, ţesea, cârpea, săpa, dormind puţin, înghiţind în grabă mâncarea…*"

89. „*Atenţie Lucca. Bogaţii sunt ca şi oalele de care trebuie să te foloseşti cu băgare de seamă. Dacă stai prea aproape te murdăreşti. Fireşte nu spun, «murdăreşti» în sens fizic. Dimpotrivă, bogaţii se spală chiar foarte mult. Şi din curăţenia asta a lor s-a născut în ei ideea că toţi ceilalţi put.*

Se poate afirma, dragă l. ucca, că una din armele cele mai puternice ale bogaţilor împotriva săracilor sunt apa şi săpunul. Bogaţii mănâncă, beau, se bucură şi se spală fără încetare".

90. „*Rugăciunile vorbeau de pedepse, de lacrimi, de tenebre prezente, de lumini viitoare, de păcate, de speranţe. Şi Lucca nu avea lacrimi, nu avea dureri care să-i facă grea viaţa cotidiană. Existenţa lui era liniştită, sângele lui avea un ritm perfect, calm şi lung îi era somnul. Nu deplângea nimic din scurta lui viaţă precedentă, săracă dar nu dureros de mizeră. Nu avea speranţe pentru că era lipsit de diverse experienţe concrete… Continuând fără nelinişte examenul său interior îşi dădu seama că practicele religioase îl apăsau ca o plictisi*toare *compunere şcolărească*

91. „*Lucca Marano, fiul lui Giuseppe, nu era o victimă singuratica. Destinul, tristeţea lui de tânăr sărac de douăzeci şi unu de ani era asemănătoare cu aceea a lui Gesualde, a lui Ferdinando, a miilor de studenţi care plouau în Napoli, între octombrie şi noiembrie, pentru a*

expune profesorilor noţiunile citite în manualele de Drept Civil, în timpul dezolantelor anotimpuri petrecute în sate ca Morutri. Luni lungi petrecute în fumarea unor chiştoace înfăşurate în hârtie de ziar, mâncând tăiţei din făină neagră, preparaţi cu usturoi şi ardei copţi, lângă vetrele înnegrite de fum…"

92. *„M-am întors ca să vă spun că ne-au trădat… Noi avem nevoie de aceste Terre del Sacramento, sunt pâinea noastră. Ne-au făgăduit că ni le vor da şi noi le vrem. Voi le-aţi muncit… Moşia e în mâna a zece persoane care n-au văzut niciodată o sapă şi vreau să vă mănânce sudoarea*

93. Aşa cum am demonstrat, în lumina unor cercetări întreprinse la Arhivele Statului (cf. Alexandru Balaci: *Adevărul asupra mormântului lui Nicolae Bălcescu, în Revista Fundaţiilor*, aug. -sept. 1947, nr. S-9, p. 148 – 154).

94. Dimitrie Bolintineanu: *Viaţa lui Cuza-Vodă*, a doua ediţie, Bucureşti, Tipografia Lucrătorilor Asociaţi, 1869, p. 9.

95. Vasile Alexandri (sic!) *Survenire, „N. Bălcescu", Revista Română pentru Ştiinţe şi Arte*, iulie 1862, p. 312.

96. *Magazinu istorica pentru Dacia*, tom. IV. Bucureşci, Tip. Collegiului Naţional *1847*, *p*. 213.

Alecsandri, *Din albumul unui bibliofil>* în *Convorbiri Literare*, an. X, nr. 3, 1 iunie 1876, p. 140, notă.

98. Vasile Alecsandri, op. cit. p. 140 şi urm.

99. Ianuarie 1847. Scrisoarea este reprodusă în prefaţa la *Teatru*, vol. I, ed. *Socec*, 1903, p. XV şi următoarele.

100. Pentru că în felul acesta se rezolvă o eroare biografică privitoare şi la Alecsandri şi la Bălcescu, dăm în notă textul biletului colectiv de vapor, aflat în Biblioteca Academiei Române, ms. 5033, f. 38 (hârtii de la Vasile Alecsandri). Textul fragmentar şi cu multe erori a fost publicat şi de Elena Rădulescu-Pogoneanu, în *Viaţa lui Alecsandri*, Craiova, „Scrisul Românesc", 1940, p. 97.

„Posto di prima classe nr. 30, 31, 32 per Napoli; Biglietto d'îmbarco sul pacchetto a vapoare napolitana (Mapri) pel viaggio a Napoli, îl *di 23 marzo 1847, alle ore* 5 *p. meridiane precise.*

11 comandante del Pacchetto ricevera abordo îl *Sig. N. Bălcescu, Sig-a Negri e Sigr. Alexandres* (sic!) *col diritto al trattamento di tavola ed al letto con biancheria durante la solanţtvigcizione potendo portare un bagaglio di 70 rotoli (kilo 60) e dovendo qualora* îl *peso fosse*

maggiore pagare îl *dippu abordo secondo la tariffa*.

Îl *passagiere non ha diritto a restituzione del Nolo pagato. Îl visto dei passaporţi, e bollette sanitare tanto în Napoli che în diverşi porţi di approdo rimangano a cura e peso del Viaggiattore,* îl *quale deve depositare* îl *passaporto în regola nelle rispettive officine prima della partenza*.

Îl *passagiere e nell'obligo di apporre il suo nome e destinio sul suo bagaglio*.

E proibito ai viaggiatori di transportare lettere o generi Ut privativa sulle loro persone o nell'equipaggio, e debbono dichiarare qualunqste mercanzio che potessero avere con loro. În caso di controvenzione saranno essi responsabili di tutte le conseguenze.

II *Regolamento generale al quale i viaggiatori debbano uniformarsi şi trova a bor* de *e nelle diverse o fricine*.

Şi e ricevuto îl *prezzo del Passaggio în Ducati 18 Dall'oţficina di Pal* (*Palermo*).

G. Bellavista

Dăm mai jos traducerea:

„*Locuri de clasa I-a tir. 30, 31, 32, pentru Napoli – bilet de îmbarcare pe pachebotul cu aburi napoletan* (*Mapri*) *pentru o călătorie la Napoli în ziua de 23 martie, orele 5 post meridiane, precis*.

Comandantul pachebotului va primi pe bord pe dl. Bălcescu, pe d-na Negri şi pe dl. Alexandres (sic!) *cu dreptul la masă şi la pat, cu rufărie, în timpul navigaţiei, putând să aibă un bagaj de 70 rotoli* (*60 de kg*) *şi trebuind, în cazul unei greutăţi mai mari, să plătească plusul pe bord după tarif*.

Pasagerul nu are dreptul la restituirea preţului plătit.

Viza paşapoartelor şi certificatul sanitar, atât în Napoli cât şi la alte escale, rămân în grija şi pe socoteala călătorului care trebuie să depună paşaportul în regulă în respectivele birouri înainte de plecare.

Pasagerul este obligat să-şi pună numele şi destinaţia pe bagaj. Este interzis pasagerilor să transporte scrisori sau mărfuri de monopol asupra lor sau cu ajutorul echipajului şi trebuie să declare orice fel de marfă au cu ei. În caz de contravenţie vor fi responsabili de toate consecinţele.

Regulamentul general, căruia călătorii trebuie să i se conformeze, se găseşte pe bord şi în diferitele birouri.

S-a primit preţul traversării, 18 ducaţi.

Din biroul din Pal. (*Palermo*).

G. Bellavista".

101. Ms. 4499, f. 21 (B.A.R.P.R.).

102. Ion Ghica, *Amintiri din pribegia după 1848*, Craiova, Scrisul românesc, vol. I, p. 167.

103. „*Am ajuns aci aseară noaptea, pe o ploaie grozavă. Un minut ne-am socotit pierduţi. Lui Monti a vrut să-i vie leşin* la *cel dintâi post, când abordarăm – căci am venit cu luntrea pe Dunăre – ne pomenirăm cu mai multe puşti ochite spre noi. Acei care ne ochiat: ne adresau vorbe sârbeşti, ceea ce ne făcu să credem un minut că avem Kaiserlichii înaintea noastră*" ...

104. *Este vorba de Daniele Manin, eroul revoluţiei veneţiene de la 1848 şi preşedintele guvernului de acolo, din care făcea parte şi N. Tommasco. Iată astfel un alt revoluţionar italian pe care îl cunoaşte Bălcescu*.

105. Paşaportul se află la B.A.R.P.R., ms. 2708, f. 242 şi are următorul conţinut:

„*No. 1028*".

„*Au nom de să majeşte, l'empereur des Ottomans. Nous Envoye Extraordinaire et Ministre Plenipotenţiaire de Turquie pres la République Française. Prions ţes officiers civile et Militaires charges de maintenir Vordre public dans l'Empire Ottoman et dans tous Ies Pays amis ou allies de la Sublime Porte de laisser passer librement monsieur Balcesco se rendant en Italie par Marseille pour cause de santé et de lui donner aide et protection en caz de besoin. Delivre a Paris, le 22 F-bre 1850. Le consul general de Turquie, G-ve Lalphen* Nr. 1028. În numele Majestăţii Sale, Împăratul Otomanilor. Noi trimis extraordinar şi Ministru Plenipotenţiar al Turciei în Republica Franceză. Rugăm pe ofiţerii civili şi militari însărcinaţi să menţină ordinea publică în Imperiul Otoman şi în toate ţările prietene sau aliate ale Sublimei Porţi să lase să treacă domnul Bălcescu care merge în Italia prin Marsilia din motive de sănătate şi să-i dea ajutor şi protecţie în caz de nevoie. Eliberat la Paris la 22 fehr. 1850, Consul General al Turciei G-ve Lalphen.

%06. N. Iorga, *Ultimele Scrisori din ţară către N. Bălcescu*.

A. R. Mem., Sect. Ist. seria III, Toni. VII, Mcm. 10, p. 12.

107. Iată actul de deces al scriitorului român, ai cărui martori de înmormântare au fost doi hamali care nu ştiau să scrie;

„*Città di Palermo, Arebivio dello stato civile. Estrazo d'atto di morte. Numero d'ordine 644* vol. *376. Vanno miile ottocento cinguatadue,* îl *di trenta del mese di Novembre alte ore sedici.*

Avanii noi on. Fabrizio Alicata duchino di Pietratagliata ed ufjiziale dello stato civile del Comune di Palermo, Provincia di Palermo, sesione S. Agata, sono comparşi Tommaso Federico di anni trentatre di professione facchino dimiciliato Via Magnisi e Vitrano Vincenzo che abbiamo iscritto sopra i duc regiştri e datane lettura ai dichiaranti şi e nel giorno, mese ed anno come sopra segnata da Noi avendo detto i dichiaranti di non saper scrivere.

Firmat-o îl *senatoare* – Pietratagliata4.

Alăturăm textul tradus:

„*Oraşul Palermo – Arhiva Stării Civile. Extract de moarte. Numărul de ordine 644 vot. 376. Anul o mie opt sute cincizeci şi doi, ziua de treizeci a lunii lui Noiembrie, la orele 16.*

Înaintea noastră m. Fabrizio Alicata, duce de Pietratagliata şi ofiţer al stării civile al comunei Palermo, Provincia Palermo, cartierul S. Agata s-au prezentat Tommaso Federico de treizeci şi trei de ani de profesie hamal, domiciliat în Via Magnisi şi Vitrano Vincenzo pe care i-am înscris în cele două registre şi după aceea am făcut o lectură declaranţilor dacă în ziua, lunay anul> ca mai sus. Am semnat noi, declaranţii arătând ca nu ştiu să scrie. Semnat Senatorul Pietratagliata

Este acelaşi care a eliberat şi autorizaţia de înmormântare la Capucini, descoperită în Italia de Gaetano Falzone, descoperire care a adus o altă dovadă alături de actele şi dovezile din dosarul Ionescu, relativă la înhumarea la Capucini.

108. Testamentul este scris în limba italiana de o alta mâna şi semnat numai de Bălcescu, la 29 noiembrie 1852, ziua morţii. El nu este un testament sufletesc ci are mai mult caracterul unui inventar cu atât mai practic cu cât lipsa în care s-a zbătut Bălcescu apare atât de îngrozitoare. Iată cum îşi va declara datoriile faţă de hotelier:

„*Dichiaro inoltre essere debitoare al Signore Salvatore Ragusa locandiere della Trinacria un mese di alloggio e vitto convenuto nella somma di duc piaştri al giorno, a parte di altra cosa extraordinaria* (sic); *piu dichiaro e voglio* che il *suddetto Ragusa sta compensato* în *altre quaranta piaştri per spesc che dovră fare indennită di oggetti da distrugere e bruciare ed altra a causa della mia malatia. Dichiaro essere*

debitoare

al Dr. Decio-Battaglia în quindici piaştri per visiti fattomi piu a Tommaso Mallone domestico tre' piaştri e mezzo piu altre set piaştri di bttona mano ai servitori di locanda Declar apoi că sunt dator domnului Salvatore Ragitsa hotelier al Trinacriei o lună, chirie şi hrană cuvenite la suma de doi piaştri pe zi în afară de alte lucruri speciale, declar apoi şi vreau ca sus-zisul Ragusa să fie compensat cu alţi patruzeci de piaştri pentru cheltuielile pe care va trebui să le facă, indemnizaţie pentru obiectele pe care va trebui să te distrugă, să le ardă sau altceva din cauza bolii mele. Declar apoi că sunt dator Dr. Decio Battaglia cincisprezece piaştri pentru vizitele pe care mi le-a făcut şi apoi trei piaştri şi jumătate servitorului Tommaso Mallone şi alţi şase piaştri bacşiş servitorilor hotelului

109. *„În cimitirul Rotoli din Palermo, lângă groapa comuni nr. 15, se ridică un monument funerar din marmoră de Carrara. Pe soclu se află simplele cuvinte: Nicolae Bălcescu şi ultimul său salut: „Cel din urmă al meu cuvânt va fi încă un imn ţie, ţara mea mult dragă". La baza monumentului străjuit de flăcările chiparoşilor aleii, o inscripţie în limba italiană arată trecătorului că aci zac osemintele marelui patriot român mort în exil: „Nella fossa comune nr. 15 giace Nicolo Bălcescu storico e patriota romeno morto în esilio a Palermo 29* Noiembrie *MDCCCLII". Soarta tragică a înflăcăratului revoluţionar a cunoscut aci culminaţia. Monumentul din cimitirul Rotoli a străjuit ani de zile o groapă în care niciodată nu au zăcut osemintele sale. Istoria literară nu cunoaşte poate o altă, o mai grotescă eroare decât aceasta, în care au căzut şi au perseverat cercetătorii români ani de-a rândul".* (cf. Alexandru Balaci, îner. cât. p. 148).

Pag.
Dante Alighieri 5
Despre un comentariu al Divinei Comedii 49
Modernitatea poeziei lui Francesco Petrarca 69
Giovanni Boccaccio 85
Giovanni Pontano 117
Teoţilo Folengo 130
Leonardo da Vinci 145
Matteo Bandello 161
Pictro Are tino 174
Tommaso Campanella 192

Paolo Sar pl 216
Francesco Redi 231
Gabriello Chiabrera 243
La centenarul lui Giovanni Pascali 256
Giosue Carducci 278
Romancieri italieni contemporani 325
(Francesco Jovine, Silvio Micheli, Vasco Pratolini) *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini şi*
Italia 355".